ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint



Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 17(2) – 2021 Offprint

Volume No: Archive Volume 17, Issue 2, 2021
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: August 1, 2021

Παραπομπή ως: Μπριασούλης, Κ. 2011. Ο αρχαιολογικός χώρος ως θεατρικός χώρος και η συμβολή του φωτισμού, Archive 17(2) 43-76,DOI: 10.5281/zenodo.5112357

Ο αρχαιολογικός χώρος ως θεατρικός χώρος και η συμβολή του φωτισμού

Λέξεις κλειδιά: *Αρχαιολογικό έργο, Αρχαιολογικός χώρος, Θεατρικός χώρος, Μνημείο, Πολιτισμική κληρονομιά, Τεχνητός φωτισμός, Φυσικός φωτισμός*

Κωνσταντίνος Μπριασούλης, Δ.Π.Μ.Σ. «Διαχείριση Μνημείων: Αρχαιολογία, Πόλη και Αρχιτεκτονική», Εθνικό κσι Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Πανεπιστήμιο Πατρών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Abstract

In recent years, there has been a coordinated effort worldwide for the development of monuments and archaeological sites. With the change of socio-political conditions and the rise of the standard of living and education, it has become clear that going back to the past and to a better understanding of human history, can be beneficial for the future of modern man. The man of the 20th century wants to get in touch with his history, in order to escape even a little from the harsh reality, which imposes on him an alienating way of life from himself, the natural environment, the fellow human being. One of the results of this desire to escape from everyday life has been an increase to the numbers of visitors to museums and archaeological sites. Aware of this situation and aware of the economic and not only benefits that cultural goods can bring them, various states are making concerted efforts to promote cultural heritage. These efforts include the protection, promotion and management of the monuments and the archaeological sites, since the increase of the phenomenon of internal and external tourism. As a direct result of the specific efforts for the better service of the visitors in the archaeological sites is the realization of restoration and promotion works. These works create a new image in the archaeological sites, which could be a bit identical to the original image. The construction of outposts, paths for visitors, building facilities and visitor information signs, as well as restoration works for the protection of the monuments, create a backdrop and atmosphere, so that the visitor not only feels that he is in an archaeological site, but becomes a participant and communicator of a situation he has never experienced before. This atmosphere should be said to be decisively intensified by the contribution of artificial lighting, which not only contributes to the shaping of the urban night landscape, but contributes also to the complete integration of the archaeological site into the urbanized areas in a different and unique way.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται παγκοσμίως μία συντονισμένη προσπάθεια για την αξιοποίηση των μνημείων και των αρχαιολογικών χώρων. Με την αλλαγή των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και την άνοδο του βιοτικού και μμορφωτικού επιπέδου έχει καταστεί κατανοητό ότι η επιστροφή στο παρελθόν και η καλύτερη γνώση της ιστορίας θα φανεί ευεργετική για το μέλλον του σύγχρονου ανθρώπου. Ο άνθρωπος του 20ού αιώνα θέλει να έρθει σε επαφή με την ιστορία του και να ξεφύγει έστω και λίγο από τη σκληρή

πραγματικότητα, η οποία του επιβάλλει έναν αλλοτριωτικό τρόπο ζωής από τον εαυτό, το φυσικό περιβάλλον, το συνάνθρωπο. Ένα από τα αποτελέσματα αυτής της θέλησης για διαφυγή από την καθημερινότητα είναι και η αύξηση της επισκεψιμότητας των μουσείων και των αρχαιολογικών χώρων.

Τα διάφορα κράτη έχοντας επίγνωση αυτής της κατάστασης και γνωρίζοντας τα οικονομικά και όχι μόνο οφέλη που μπορούν να τους αποφέρουν τα πολιτιστικά αγαθά, πραγματοποιούν συντονισμένες προσπάθειες για την ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς. Αυτές οι προσπάθειες συμπεριλαμβάνουν και την προστασία, την ανάδειξη και διαχείριση των μνημείων και των αρχαιολογικών χώρων, αφού με την αύξηση του φαινόμενου του εσωτερικού και εξωτερικού τουρισμού δημιουργήθηκε η ανάγκη για διαμόρφωση των αρχαιολογικών χώρων, ώστε να είναι προσβάσιμοι και κατά συνέπεια ευχάριστοι.

Άμεσο αποτέλεσμα των συγκεκριμένων προσπαθειών για την καλύτερη εξυπηρέτηση των επισκεπτών στους αρχαιολογικούς χώρους είναι η πραγματοποίηση εργασιών αναστήλωσης και ανάδειξης. Οι εργασίες αυτές δημιουργούν μία νέα εικόνα στους αρχαιολογικούς χώρους, η οποία θα μπορούσε σε αρκετές περιπτώσεις να ταυτίζεται με την αρχική εικόνα, την οποία είχαν κάποτε τα μνημεία. Η κατασκευή φυλακίων, διαδρομών για τους επισκέπτες, κτηριακών εγκαταστάσεων και πινακίδων ενημέρωσης των επισκεπτών, όπως και αναστηλωτικών έργων για την προστασία των μνημείων, δημιουργούν ένα σκηνικό και μία ατμόσφαιρα, ώστε ο επισκέπτης όχι απλώς να αισθάνεται ότι βρίσκεται σε έναν αρχαιολογικό χώρο, αλλά ότι γίνεται μέτοχος και κοινωνός μίας κατάστασης που δεν έχει ζήσει ποτέ ξανά. Η ατμόσφαιρα αυτή θα πρέπει να λεχθεί ότι εντείνεται καθοριστικά με τη συμβολή του τεχνητού φωτισμού, ο οποίος δε συντελεί μόνο στη διαμόρφωση του αστικού νυχτερινού τοπιού αλλά συμβάλλει στην ομαλή ένταξη του αρχαιολογικού χώρου στις αστικοποιημένες περιοχές και σχηματοποιεί με έναν διαφορετικό, μοναδικό τρόπο το αστικό περιβάλλον.

Επομένως, ο επισκέπτης αποκτά ένα νέο ρόλο και έχει την εντύπωση πως μέσα σε αυτό το σκηνικό απομακρύνεται από τον καθιερωμένο εαυτό του και μεταμορφώνεται σε ένα νέο άνθρωπο που αισθάνεται, δραστηριοποιείται και υπάρχει σε έναν άλλο κόσμο, τον κόσμο του παρελθόντος και της ιστορίας. Άρα, απολαμβάνει μία κατάσταση αντίστοιχη με αυτή που ζει ο ηθοποιός, ο οποίος υποδύεται ένα ρόλο σε μία παράσταση πάνω στη θεατρική σκηνή.

Το παραπάνω φαινόμενο θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε στη συγκεκριμένη μελέτη. Θα αναφερθούμε, δηλαδή, στους τρόπους με τους οποίους ένας αρχαιολογικός χώρος μπορεί να μετατραπεί σε έναν θεατρικό χώρο, καθώς και στον τρόπο, με τον οποίο τελικά ο θεατής θα σχηματίσει την εντύπωση ότι μετέχει σε αυτήν τη διαδικασία, ενώ θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε σε ποιο βαθμό ο φυσικός και τεχνητός φωτισμός μπορεί να συμβάλει όχι μόνο στην παρουσίαση των μνημείων, αλλά και στη θεατρικότητα, που δημιουργούν τα μνημεία.

Η παρούσα μαελέτη χωρίζεται σε τρία μέρη. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στους αρχαιολογικούς χώρους και στα μνημειακά σύνολα γενικά. Δίνονται οι ορισμοί των όρων «μνημείο», «αρχαιολογικός χώρος» και «αρχαιολογικό

έργο». Ακολουθεί μία ιστορική ανασκόπηση για τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβανόταν τα μνημεία, τις διάφορες θεωρίες που κατά καιρούς προτάθηκαν για τη συντήρηση και αναστήλωση των μνημείων και για τον τρόπο με τον οποίο η αύξηση της επισκεψιμότητας των αρχαιολογικών χώρων οδήγησε στη χρήση των όρων «διαχείριση» και «ανάδειξη» των αρχαιολογικών χώρων.

Στο δεύτερο μέρος αναλύονται σύντομα κάποιες βασικές έννοιες του θεάτρου, δίνοντας έμφαση στις αρχές, την ιστορία και τη λειτουργία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, το οποίο ήταν ο προάγγελος του σύγχρονου. Γίνεται μία προσπάθεια «μετάφρασης» της γλώσσας της θεατρικής τέχνης και να και ερμηνείας των στοιχείων που χρησιμοποιεί, ώστε να μπορέσει να εκφέρει λόγο και να επικοινωνήσει. Εν συνεχεία, εξετάζονται πιθανοί παραλληλισμοί μεταξύ των αρχαιολογικών χώρων και του αρχαίου και σύγχρονου θεάτρου, και εξηγείται ότι η ανάδειξη των αρχαιολογικών χώρων χρησιμοποιεί ένα δικό της λεξιλόγιο, που τελικά σε πολλά σημεία ταυτίζεται με τη γλώσσα του θεάτρου και μετατρέπει τον αρχαιολογικό χώρο σε θεατρικό.

Ένα από τα στοιχεία που χρησιμοποιεί η θεατρική γλώσσα, για να επικοινωνήσει μηνύματα, είναι και ο φωτισμός και αυτό είναι που τονίζεται στο τρίτο και τελευταίο μέρος της συγκεκριμένης έρευνας. Εξηγείται σε γενικές γραμμές η συμβολή του φυσικού και τεχνητού φωτισμού στους μνημειακούς και κατά συνέπεια στους αρχαιολογικούς χώρους. Γίνεται διάκριση του αστικού φωτισμού και του φωτισμού των μνημείων κατά τη διάρκεια των νυχτερινών ωρών, ενώ εξετάζεται ο τρόπος συμβολής του στη θεατρικότητα που εμπνέει και αποπνέει ένας διαμορφωμένος αρχαιολογικός χώρος. Τέλος, παρατίθενται μερικές σκέψεις και συμπεράσματα του γράφοντος για το φαινόμενο της θεατρικότητας των μνημείων και σχετικά με το αν όντως τελικά συμβάλλει ή μη ο φωτισμός σε αυτό.

Μνημείο και αρχαιολογικός χώρος

Ο ορισμός του μνημείου, του αρχαιολογικού χώρου και του αρχαιολογικού έργου

Ο Χαράλαμπος Μπούρας ονομάζει μνημείο «*οτιδήποτε ανακαλεί στη μνήμη κάτι που συνέβη στο παρελθόν*»[1]. Με τη σειρά του ο Β. Λαμπρινουδάκης ορίζει το μνημεία ως «*Ό,τι αποτυπώνεται στη μνήμη είναι άξιο μνήμης ή επιβάλλεται στη μνήμη. Τα υλικά κατάλοιπα του ανθρώπινου παρελθόντος είναι άξια μνήμης, άρα μνημεία, ως μαρτυρίες της απαραίτητης για την αυτογνωσία, ανθρώπινης πείρας*»[2]. Με την έννοια αυτή ακόμη και μικρά χρηστικά αντικείμενα παλαιότερων εποχών θεωρούνται μνημεία. Ο όρος, αρχικά, φορτίστηκε με το νόημα του εντυπωσιακού και του επιβλητικού (μνημειώδες) εξαιτίας της ανεγέρσεως διαφόρων κτηρίων με σκοπό τη διαιώνιση της μνήμης κάποιου προσώπου ή κάποιου γεγονότος. Η έννοια, όμως, σήμερα είναι πολύ περισσότερο ευρεία.

Στην σύγχρονη εποχή ο όρος μνημείο πήρε ένα καινούριο νόημα. Προκειμένου

[1] Μπούρας 1982, 5.

[2] Λαμπρινουδάκης 2005.

να συμπεριλάβει αξίες, οι οποίες δεν είχαν σχέση με το ιστορικό περιεχόμενο, δηλαδή δεν είχαν σχέση με την ηλικία του αντικειμένου, ταυτίστηκε με την έννοια του διατηρητέου πολιτιστικού αγαθού. Συνεπώς, ο ορισμός που έδωσε το I.CO.MO.S για το μνημείο είναι: «*κάθε ακίνητο, κτισμένο ή όχι, το οποίο διακρίνεται για το αρχαιολογικό, το ιστορικό, το αισθητικό ή το εθνογραφικό του ενδιαφέρον. Στον ορισμό περιλαμβάνονται τα ακίνητα αγαθά, τα οποία θεωρούνται διατηρητέα λόγω της φύσεως ή του προορισμού τους, καθώς και τα κινητά που βρίσκονται μέσα στα μνημεία*[3].

Ειδικότερα, ως αρχαία μνημεία νοούνται όλα τα πολιτιστικά αγαθά που ανάγονται στους προϊστορικούς, αρχαίους και μεταβυζαντινούς χρόνους και χρονολογούνται έως και το 1830, με την επιφύλαξη των διατάξεων του άρθρου 20 του νόμου 3028/02. Στα αρχαία μνημεία συμπεριλαμβάνονται σπήλαια και παλαιοντολογικά κατάλοιπα για τα οποία υπάρχουν ενδείξεις ότι συνδέονται με την ανθρώπινη ύπαρξη. Τα αρχαία μνημεία στην ελληνική νομοθεσία διακρίνονται σε κινητά και ακίνητα. Ως ακίνητα μνημεία νοούνται εκείνα τα οποία υπήρξαν συνδεδεμένα με το έδαφος και παραμένουν σε αυτό ή στο βυθό της θάλασσας ή στον πυθμένα των λιμνών ή των ποταμών και δεν είναι δυνατό να μετακινηθούν χωρίς βλάβη της αξίας τους ως μαρτυριών. Στα ακίνητα μνημεία συμπεριλαμβάνονται οι εγκαταστάσεις, οι κατασκευές και τα διακοσμητικά και λοιπά στοιχεία που αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα τους, καθώς και το άμεσο περιβάλλον τους.

Αντίθετα, κινητά μνημεία είναι όλα εκείνα που δεν είναι ακίνητα και χρονολογούνται έως το 1453, τα μεταγενέστερα του 1453, που χρονολογούνται έως το 1830 και αποτελούν ευρήματα ανασκαφών ή άλλης αρχαιολογικής έρευνας ή αποσπάστηκαν από ακίνητα μνημεία, καθώς και οι θρησκευτικές εικόνες και λειτουργικά αντικείμενα της ίδιας περιόδου. Τα μεταγενέστερα του 1453 μνημεία, που χρονολογούνται έως και το 1830, χαρακτηρίζονται μνημεία λόγω της κοινωνικής, τεχνικής, λαογραφικής, εθνολογικής, καλλιτεχνικής, αρχιτεκτονικής, βιομηχανικής ή εν γένει ιστορικής ή επιστημονικής σημασίας τους[4].

Στον Χάρτη της Βενετίας (1964) διευκρινίζεται ότι «*Η έννοια ενός ιστορικού μνημείου δεν καλύπτει μόνο το μεμονωμένο αρχιτεκτονικό έργο αλλά και την αστική ή αγροτική τοποθεσία που μαρτυρεί ένα ιδιαίτερο πολιτισμό με ενδεικτική εξέλιξη ή ένα ιστορικό γεγονός. Αυτό ισχύει όχι μόνο για τις μεγάλες δημιουργίες αλλά και για τα ταπεινά έργα που με τον καιρό απέκτησαν πολιτισμική σημασία*». Η επέκταση αυτή του περιεχομένου έφερε σε πρώτη σειρά την έννοια του *site* για την οποία, σύμφωνα με τον Χαράλαμπο Μπούρα, δεν υπάρχει ικανοποιητική μονολεκτική μετάφραση στα Ελληνικά. Κατά τον ορισμό του I.CO.MO.S «*Θεωρείται site ένα πολεοδομικό σύνολο, ένα τοπίο της φύσης ή ένα τοπίο διαμορφωμένο από τον άνθρωπο ή διαμορφωμένο εν μέρει από τη φύση και εν μέρει από τον άνθρωπο του οποίου η συντήρηση παρουσιάζει δημόσιο ενδιαφέρον*»[5].

---

[3] Μπούρας 1982, σ.5

[4] Άρθρο 20 του νόμου 3028/02.

[5] Μπούρας 1982, 6.

Άρα, ως αρχαιολογικοί χώροι στην ελληνική νομοθεσία, επίσης, μπορούν να ονομαστούν όλες οι εκτάσεις γης, θάλασσας, λιμνών, ποταμών, που αποτέλεσαν το πεδίο σημαντικών ιστορικών ή μυθικών γεγονότων, ή εκτάσεις που περιέχουν μνημεία μεταγενέστερα του 1830, είτε σύνθετα έργα του ανθρώπου και της φύσης μεταγενέστερα του 1830, τα οποία συνιστούν χαρακτηριστικούς και ομοιογενείς χώρους, που είναι δυνατό να οριοθετούν τοπογραφικά, και των οποίων επιβάλλεται η προστασία λόγω της λαογραφικής, εθνολογικής, κοινωνικής, τεχνικής, αρχιτεκτονικής, βιομηχανικής εν γένει ιστορικής, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους[6].

Για το σύνολο, όμως, των διατηρητέων αρχιτεκτονικών μνημείων μίας περιοχής ή ενός κράτους χρησιμοποιείται ο όρος «μνημειακός πλούτος» ή «αρχιτεκτονική κληρονομιά», η οποία αποτελεί μέρος της πολιτισμικής κληρονομιάς, και σημαίνουν το σύνολο του δομημένου περιβάλλοντος που κληρονόμησε η σημερινή ανθρωπότητα από τις προηγούμενες γενιές.

Τέλος, σημαντικό για την παρούσα εργασία είναι να ορίσουμε την έννοια του αρχαιολογικού έργου που σύμφωνα με τον Π. Α. Μαστραντώνη είναι: «*κατά την ισχυρή έννοια του όρου ένα προσωρινό συλλογικό εγχείρημα που είναι μοναδικό και:*

1) ικανοποιεί τις τρείς Αρχές που διέπουν την εκτέλεσή του, ήτοι την Αρχή της Επιστημονικής Τεκμηρίωσης, την Αρχή της Προστασίας των Αρχαιοτήτων και την Αρχή της Ανάδειξης.

2) έχει σαφείς στόχους, ορισμένο φυσικό αντικείμενο, σαφές χρονοδιάγραμμα και προκαθορισμένο προϋπολογισμό.

Το αρχαιολογικό έργο χρησιμοποιεί τις τεχνικές εργασίες ως λεξιλόγιο για να εκφραστούν τα νοήματα που προέρχονται από την επιστήμη της Αρχαιολογίας. Ενδεικτικά και όχι περιοριστικά, στο φυσικό αντικείμενο του αρχαιολογικού έργου μπορούν να περιλαμβάνονται ανασκαφές, αναστηλώσεις, στερεώσεις, συντηρήσεις αρχαίων και μνημείων, διαμορφώσεις αρχαιολογικών χώρων, μουσειακές εργασίες εν γένει, επισκευές και μετασκευές, καθώς και η επιστημονική, τεχνική, λειτουργική και διαχειριστική υποστήριξη των ανωτέρω εργασιών»[7].

Όλοι οι παραπάνω όροι και ορισμοί είναι αρκετά πρόσφατοι και πέρασε αρκετός καιρός για να διαμορφωθούν. Το πώς καταλήξαμε να αναφερόμαστε και να χρησιμοποιούμε αυτούς τους όρους θα αναλύσουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

Η αντίληψη για τη διατήρηση των μνημείων και την ανάδειξη των αρχαιολογικών χώρων

Η αντίληψη ότι τα πολιτιστικά αγαθά και για την ακρίβεια τα ιστορικά μνημεία είναι απαραίτητο να προστατεύονται και να διατηρούνται ανεξάρτητα από τη χρηστική τους αξία, δεν είναι πολύ παλιά. Οι κοινωνίες

[6] Άρθρο 20 του νόμου 3028/02.

[7] Μαστραντώνης 2008, 81-82.

στις διάφορες περιόδους της ιστορίας είχαν διαφορετική συμπεριφορά σχετικά με την προστασία και τη θεώρηση γενικά των μνημείων και των αρχαιολογικών χώρων, έτσι ώστε να είμαστε σε θέση να διακρίνουμε εποχές οπισθοδρομικές, στις οποίες τα μνημεία δεν είχαν σημαντικό ρόλο, εποχές συντηρητικές και εποχές δημιουργικές, οι οποίες χαρακτηρίζονταν από νέες ιδέες και αντιλήψεις για την πραγμάτωση αξιόλογων έργων. Η διάκριση αυτή σαφώς δεν περιορίζεται μόνο στο θέμα της διατήρησης, της ανάδειξης και της διαχείρισης των αρχαιολογικών χώρων, αλλά αφορά σε μία πολύ ευρύτερη θεώρηση της τέχνης και της ίδιας της ανθρώπινης ζωής.

Από τη Νεολιθική μέχρι την Αρχαϊκή και την Κλασική εποχή στον ελλαδικό χώρο παρατηρείται το φαινόμενο της συνεχούς εξέλιξης και της δημιουργίας. Οι μικροί οικισμοί μετατράπηκαν σε ολοκληρωμένα αστικά κέντρα, τα οποία είχαν συγκεκριμένη δομή και λειτουργούσαν με συγκεκριμένους κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς[8]. Η κοινωνική διαφοροποίηση, η συνεχώς αυξανόμενη αστικοποίηση, η εξειδίκευση, η ξεκάθαρη πολεοδομική διάταξη ήταν μερικά από τα χαρακτηριστικά τους και η πόλις-κράτος[9], όπως ονομάστηκε, κατέληξε να είναι ο χαρακτηριστικός τύπος οργάνωσης σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο[10].

Εκτός από τις περιπτώσεις στις οποίες θρησκευτικοί λόγοι επέβαλλαν τη διατήρηση παλαιότερων κτισμάτων, όπως το Πελασγικό τείχος στην Ακρόπολη των Αθηνών και την Οικία του Οινόμαου στην Ολυμπία, γενικά επικρατούσε η αντίληψη για τη δημιουργία νέων κτηρίων, πολλές φορές εις βάρος παλαιότερων αξιόλογων κατασκευών. Οι Αθηναίοι μετά τη μάχη της Σαλαμίνας δεν θεώρησαν απαραίτητο να επισκευάσουν τους κατεστραμμένους ναούς της Ακρόπολης, αλλά προτίμησαν να επιχειρήσουν την πραγμάτωση ενός νέου οικοδομικού προγράμματος, κατεδαφίζοντας τα περισσότερα ερείπια. Στη σύλληψη του προγράμματος υπήρχε η αυτοπεποίθηση, η αισιοδοξία, η αναζήτηση για το τέλειο. Επέλεξαν, λοιπόν, ένα οικοδομικό πρόγραμμα, το οποίο έπρεπε να αντιπροσωπεύει τον πλούτο, την κοινωνία και τον πολιτισμό της Αθήνας[11].

Στην Ελληνιστική Εποχή με τη σταδιακή άνοδο της μοναρχίας, όπως συμβαίνει συνήθως σε αντίστοιχα πολιτειακά συστήματα καθ' όλη τη διάρκεια της ανθρώπινης ιστορίας, αρχίζουν να διακρίνονται και να πληθαίνουν με την πάροδο του χρόνου οι ενδείξεις για μία στροφή προς τον συντηρητισμό. Η δημιουργικότητα στις τέχνες δεν αποτελεί πλέον τον κανόνα, αλλά βασικό χαρακτηριστικό είναι η διάδοση των ιδεών και των γνώσεων που είχαν αποκτηθεί τα παλαιότερα χρόνια. Η αποθησαύριση των αξιών του παρελθόντος γίνεται με μεθοδικότητα, με αποκορύφωμα την οργάνωση των μεγάλων βιβλιοθηκών της Αλεξάνδρειας και της Περγάμου. Παράλληλα με την ανάπτυξη του σχολιασμού των παλαιότερων κειμένων εμφανίζεται και το φαινόμενο του περιηγητισμού[12]. Στα κείμενα των περιηγητών περιγράφονται

[8] Μπούρας 1999, σσ. 13-22, 103-126, 129-137 και 151-152.

[9] Αναλυτικά η ιστορία της πόλις-κράτους στο Ραμού 1982, σσ. 91-114.

[10] Καλογερόπουλος, Κ. 2011. Πόλις-Θέατρο: Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Αθήνα.

[11] Μπούρας 1982, 7.

[12] Μπούρας 1982, 7.

και σχολιάζονται τα παλαιότερα αρχιτεκτονήματα. Τα έργα του ανθρώπου σε αυτήν την περίοδο υπερβαίνουν την χρηστική και την θρησκευτική τους αξία και συσχετίζονται με την ιστορία, ενώ σχηματίζονται και οι πρώτες συλλογές. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των επισκευών και των συμπληρώσεων των Φαραωνικών ναών που είχαν πραγματοποιήσει οι Πτολεμαίοι στην Αίγυπτο, με σεβασμό προς την αρχική τους μορφή[13].

Ανάλογα φαινόμενα διαπιστώνονται και σε ορισμένες φάσεις του ρωμαϊκού κόσμου, όπως στα χρόνια του Αυγούστου, του Αδριανού ή των Αντωνίνων. Η Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, αν και κάλυψε από μόνη της ανάγκες της καθημερινής ζωής, γνώρισε έντονες τάσεις μορφοκρατίας και στροφής προς τις καλλιτεχνικές αξίες, τις οποίες δημιούργησε ο κλασικός Ελληνισμός[14]. Ο Αδριανός στη έπαυλη του στο Τίβολι δίπλα σε πρωτοποριακά για την εποχή τους κτίσματα, αντιγράφει μνημεία από την Αθήνα ή την Αλεξάνδρεια και οργανώνει συλλογές γλυπτών και βιβλιοθήκες. Στα χρόνια του αναστηλώνονται αιγυπτιακά ιερά και ολοκληρώνεται ο ναός του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα, χωρίς αλλαγές στο ρυθμό ή το σχέδιο. Την ίδια περίπου εποχή τα βιβλία του Παυσανία μαρτυρούν το ξεχωριστό ενδιαφέρον για τα ιστορικά και τα καλλιτεχνικά μνημεία, και τα κείμενα του Πλουτάρχου τον θαυμασμό για την κλασική αρχιτεκτονική[15]. Στα χρόνια του Ιούλιου Καίσαρα πραγματοποιείται μία ολοκληρωμένη εργασία αποκατάστασης στο Ερέχθειο, πάνω στην Αττική Ακρόπολη[16].

Δεν είναι σκόπιμο να γίνονται γενικεύσεις για μία τόσο εκτεταμένη και πολυσύνθετη ιστορική περίοδο, όπως η Ρωμαϊκή, γίνεται όμως αντιληπτό ότι στα αστικά κέντρα της Ελληνορωμαϊκής εποχής ξεκίνησε σταδιακά να υπάρχει μία θεώρηση για τα μνημεία του παρελθόντος αντίστοιχη με τη σύγχρονη. Έντονη προβάλλει η αντίθεση με την αμέσως επόμενη Παλαιοχριστιανική εποχή, κατά την οποία ο φανατισμός των χριστιανών τις περισσότερες φορές οδήγησε στην καταστροφή αρχιτεκτονικών μνημείων. Η αδυναμία των ανθρώπων να καταλάβουν τις καλλιτεχνικές και τις ιστορικές αξίες πέρα από το θρησκευτικό περιεχόμενο των έργων, οι ενθαρρυντικές για τη νέα θρησκεία διατάξεις του Θεοδοσίου και οι βαρβαρικές επιδρομές προκάλεσαν ανυπολόγιστες καταστροφές, οι οποίες οριοθετούν και το τέλος του αρχαίου κόσμου. Η Κωνσταντινούπολη, η οποία σκόπιμα διατηρούσε τις δομές και το ύψος του μεγάλου αστικού κέντρου, στολίζεται με έργα τέχνης από την Ελλάδα και τη Μικρά Ασία, καθώς και με ιδιωτικές συλλογές. Αυτό όμως δεν αποτελούσε τον κανόνα για τις βυζαντινές πόλεις, οι οποίες σταδιακά αποκτούν νέο χαρακτήρα.

Το Βυζάντιο, παρά τον γενικό και έντονο συντηρητισμό του, ήταν στον τομέα των τεχνών μία εποχή δημιουργική, στην οποία διακρίνονται και χρονικές περίοδοι με τάσεις επιστροφής στο παρελθόν. Όπως στον δυτικό Μεσαίωνα, έτσι και στο Ισλάμ στις αρχαιότητες δεν αποδίδονταν οι αισθητικές ή οι

[13] Μπούρας 1982, 7.

[14] Ομοιότητες και διαφορές μεταξύ ελληνικής και ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής στο Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 61-67.

[15] Μπούρας 1982, 7.

[16] Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 219-222.

ιστορικές αξίες, αλλά μόνο οι χρηστικές και οι πρακτικές. Έτσι, χρησιμοποιούνταν ευρύτατα τα λείψανα των αρχαίων κτηρίων σε νέα κτήρια και τα παλαιότερα συνεχώς αλλοιώνονταν με προσθήκες ή κατασκευές, οι οποίες πραγματοποιούνταν με τρόπους και τεχνικές της εποχής. Το φαινόμενο και εδώ είναι πολυσύνθετο, αφού ούτε το Βυζάντιο δεν ήταν σε θέση να εκτιμήσει την αξία των μνημείων του παρελθόντος. Ανάλογα φαινόμενα παρατηρεί κανείς και στην Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα. Πρόκειται για μία εποχή εξαιρετικά δημιουργική, χωρίς όμως να υπάρχει ακόμη το πνεύμα της συντήρησης και της ανάδειξης των μνημείων.

Η ιταλική Αναγέννηση, του 15ου αιώνα, βασισμένη σε μία νέα θεώρηση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο, δημιούργησε μία έντονη στροφή στις σχέσεις της κοινωνίας με την πολιτιστική της κληρονομιά. Ο ζωηρός θαυμασμός προς την αρχαιότητα, με αφετηρία τις τέχνες του λόγου και τη φιλοσοφία θα οδηγήσει στην εμφάνιση νέων συγγραμμάτων για την αρχαιότητα, στην πραγματοποίηση των πρώτων ανασκαφικών ερευνών και στην επαναχρησιμοποίηση αρχαίων κτηρίων, χωρίς όμως να υπάρχει φροντίδα για την προβολή του αυθεντικού[17]. Η κυρίαρχη τάση είναι η προσπάθεια για την επίτευξη του μεγαλείου και της ομορφιάς των αρχαίων ρυθμών και της λειτουργικότητας χωρίς να πέφτει το βάρος στις ιστορικές αξίες. Συνεπώς, ενώ αντιγράφονται παλαιότερα κτήρια, οι αρχιτέκτονες δε διστάζουν τα ίδια κτήρια να τα καταστρέψουν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Κολοσσαίο της Ρώμης, το οποίο ήταν πρότυπο του Bramante και ταυτόχρονα λατομείο για την αφαίρεση υλικού για την ανέγερση του Palazzo Farnese και του Palazzo Venezia[18]. Παρόμοιες κινήσεις εξακολούθησαν να πραγματοποιούνται και στις επόμενες περιόδους του Μπαρόκ, του Ροκοκό και του Κλασικισμού στις ευρωπαϊκές χώρες.

Κατά τον 17ο και το 18ο αιώνα στη διανόηση της Ευρώπης δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις των μεγάλων αλλαγών των νεότερων χρόνων. Η άνοδος του πολιτιστικού και βιοτικού επιπέδου, η διάδοση των γνώσεων και της παιδείας και το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την ιστορία και τις τέχνες δημιούργησαν ένα νέο κλίμα. Οι επιστήμες αναπτύχθηκαν και νέοι κλάδοι δημιουργήθηκαν, όπως η αρχιτεκτονική και η ιστορία της τέχνης. Το πνεύμα της συντήρησης είχε εκείνη την εποχή ήδη διαμορφωθεί και το αίτημα της αποθησαύρισης των πολιτιστικών αξιών γενικεύθηκε.

Τα γεγονότα τα οποία ακολούθησαν την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης (1789), έφεραν μεγάλες καταστροφές στα μνημεία της Γαλλίας. Η αντίδραση προς αυτές οδήγησε στη νομοθετική προστασία των μνημείων για πρώτη φορά στην ιστορία. Το 1790 συγκροτήθηκε η Επιτροπή Τεχνών και Μνημείων και το 1794 πραγματοποιήθηκε η πρώτη επίσημη διακήρυξη, η οποία αναφέρει ότι τα μνημεία αποτελούν κοινό αγαθό και ότι η διατήρησή τους αφορά την πολιτεία και το έθνος[19].

Με την επικράτηση της αστικής τάξης και τη διάδοση των ιδεών της στον

[17] Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 219-222.
[18] Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 234-248.
[19] Μπούρας 1982, 11.

Ευρωπαϊκό χώρο, η επίσημη και μεθοδική προστασία των ιστορικών και καλλιτεχνικών μνημείων γενικεύθηκε. Η έννοια της εθνικής κληρονομιάς συσχετίστηκε άμεσα με τις εθνικές ιδέες, οι οποίες συγκλόνισαν την Ευρώπη μετά τους Ναπολεόντειους πολέμους και πολλαπλασιάστηκε το ενδιαφέρον για την ιστορία. Νέες διακηρύξεις παρουσιάστηκαν, όπως του Λουδοβίκου Ί και της Εταιρείας των Αρχαιόφιλων του Λονδίνου το 1855[20].

Τον 19ο αιώνα η πίστη στην προσωπικότητα, ο εκλεκτικισμός και η ιδιωτική πρωτοβουλία έκαναν πράξη τις θεωρήσεις του προηγούμενου αιώνα σε ένα κλίμα δημοκρατικότητας και φιλελευθερισμού. Βαθμιαία οι βασιλικές και οι ιδιωτικές συλλογές άνοιξαν στο κοινό ως δημόσια μουσεία. Τα μέγαρα, οι πύργοι και οι ιδιωτικοί κήποι έγιναν επίσης προσιτά στους πολίτες, ενώ οι κοινωνίες προετοιμάστηκαν για να είναι ανοικτές σε νέους θεσμούς. Ο Ρομαντισμός είτε ως φυσιοκρατικός, είτε ως επαναστατικός συνετέλεσε στη στροφή προς το παρελθόν. Η στροφή προς τις ρίζες, παράλληλα, η οποία είχε εθνικιστική αφετηρία, συνετέλεσε στην προβολή ολόκληρου του μνημειακού πλούτου στην δυτική Ευρώπη. Στις αξίες, οι οποίες έπρεπε να συντηρηθούν δεν ανήκαν πλέον μόνο τα ρωμαϊκά και τα γοτθικά κτήρια, όσο και τα ταπεινά έργα τέχνης της λαϊκής τέχνης και της αρχιτεκτονικής[21].

Παράλληλα, ήδη από τον 19ο αιώνα παρουσιάστηκαν και οι νέοι κίνδυνοι, οι οποίοι απειλούσαν τα μνημεία, τις παλιές πόλεις και το φυσικό περιβάλλον. Η Βιομηχανική Επανάσταση, η αστυφιλία, η δημογραφική έκρηξη των πόλεων, η εμπορευματοποίηση της γης ήταν μερικοί από τους πολλούς παράγοντες, οι οποίοι οδήγησαν στην καταστροφή πλήθους παλαιών κτηρίων. Η αντίδραση των διανοούμενων αλλά και των απλών ανθρώπων, οι οποίοι αντιμετώπιζαν τις επιπτώσεις των νέων συνθηκών στην καθημερινή ζωή, ήταν ακόμη ένας λόγος για την επικράτηση των νέων ιδεολογιών για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα μνημεία στη Δυτική Ευρώπη μετατράπηκαν σε σύμβολα ως τα μοναδικά, τα ανεπανάληπτα λείψανα του εθνικού παρελθόντος. Η μεγάλη διάδοση των εντύπων κατέστησε δυνατή την ευρύτατη γνώση των έργων τέχνης και των μνημείων, και αφύπνισε το ενδιαφέρον για πρώτη φορά και των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι το ιδεολογικό υπόβαθρο της σημερινής αντίληψης για τους αρχαιολογικούς χώρους ανήκει σχεδόν εξ ολοκλήρου στον 19ο αιώνα[22].

Από τα μέσα μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα όλες οι επεμβάσεις σε μνημεία γίνονταν εμπειρικά και δεν υπήρχε προβληματισμός για την αυθεντικότητα των χώρων. Τόσο οι προσθήκες όσο και οι καταστροφές διάφορων τμημάτων γίνονταν τυχαία. Διάκριση δεν υπήρχε και τα μνημεία άρχισαν να αντιμετωπίζονται ως μη ξεχωριστές οντότητες με τη δική τους ιστορία. Το ιδεώδες της εποχής έγινε η μορφολογική και η ρυθμολογική ενότητα με συνακόλουθο τον «πουρισμό» (purisme), την απαλλαγή, δηλαδή, των μνημείων από κάθε μεταγενέστερη προσθήκη. Αυτό αρκετές φορές είχε ως αποτέλεσμα τη συμπλήρωση τμημάτων σε αρχαιολογικούς χώρους, με βάση

---

[20] Μπούρας 1982, 11.

[21] Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 373-376.

[22] Φυρνώ-Τζόρνταν 1981, 377.

όχι γνωστά τους στοιχεία, αλλά την τεχνοτροπική τους ενότητα[23].

Ως αντίδραση στα παραπάνω ξεκίνησε να δημιουργείται μία νέα άποψη, η οποία υποστήριζε ότι η ερείπωση ενός χώρου ακολουθεί μία νομοτέλεια και το τελικό αποτέλεσμα είναι καταξιωμένο αισθητικά, άρα και ωραίο. Η συγκεκριμένη θεωρία απέβλεπε πάλι σε εκτεταμένες ανακατασκευές, στηριζόμενες όμως όχι στη στιλιστική ενότητα αλλά στην επιστημονική έρευνα και την πλήρη γνώση κάθε αρχαιολογικού χώρου.

Στις αρχές του 20ού αιώνα αναπτύχθηκε τελικά ο σεβασμός των ιστορικών τεκμηρίων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υποστηριχθεί ότι οι αρχαιολογικοί χώροι έπρεπε να συντηρούνται και να συμπληρώνονται μόνο όταν υπάρχει απόλυτη ανάγκη, ενώ μεταξύ αυθεντικού και προσθήκης αναγκαίο είναι να υπάρχει διαφορά στυλ και υλικού. Στην πράξη, δηλαδή, δεν έπρεπε να υφίσταται εξαπάτηση, ενώ παράλληλα όλες οι φάσεις ενός χώρου έπρεπε να είναι απόλυτα σεβαστές και αν ορισμένα μέλη έπρεπε να απομακρυνθούν, να φυλάγονται και να υπάρχει πληροφόρηση για την κάθε επέμβαση. Έτσι, το 1931 δημιουργήθηκε σε ένα διεθνές συνέδριο, το οποίο πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα, ένα πλαίσιο αρχών γνωστό ως Χάρτης των Αθηνών, ο οποίος αναφερόταν και υποστήριζε τις παραπάνω ιδέες. Οι ίδιες αυτές θέσεις θα αναπτυχθούν και στον κανονισμό των Ιταλικών αναστηλώσεων τον γνωστό ως Carta del Restauro, ο οποίος έγινε δεκτός το 1938[24].

Οι αεροπορικοί βομβαρδισμοί κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο έφεραν τρομερές καταστροφές στον μνημειακό πλούτο όλης της Ευρώπης. Κτήρια, οικιστικά σύνολα και ιστορικά κέντρα πόλεων ισοπεδώθηκαν. Η Βαρσοβία, η Βουδαπέστη, το Μόναχο, η Δρέσδη, το Μόντε Κασσίνο, το Ριμίνι και το Λονδίνο είναι μερικά πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα. Κατά την αποκατάστασή τους, οι αρχές παραμερίστηκαν και δόθηκε η ευκαιρία για την πλήρη αποκατάσταση της αρχικής μορφής των διάφορων χώρων. Στο συνέδριο των αρχιτεκτόνων και των τεχνικών της Αναστηλώσεως στο Παρίσι το 1957 τα θεωρητικά προβλήματα συζητήθηκαν ξανά, ενώ το 1964 έγινε τελικά δεκτός ο Χάρτης της Βενετίας και το 1975 η διακήρυξη του Άμστερνταμ θέσπισε ανάλογες διατάξεις για τα πολεοδομικά σύνολα, οι οποίες σήμερα είναι γενικά αποδεκτές[25].

Σήμερα η μεταχείριση των μνημείων και των αρχαιολογικών χώρων πραγματοποιείται χωρίς δογματικές αρχές. Εφαρμόζονται γενικές αρχές κατά περίπτωση, οι οποίες έχουν στόχο τη διάσωση και την αξιοποίηση της μνημειακής κληρονομιάς προς χάρη του ανθρώπου. Οι Αρχές της Ανάδειξης, της Προστασίας και της Επιστημονικής Τεκμηρίωσης κυριαρχούν[26]. Η σημαντικότητα του όλου θέματος τείνει να συνειδητοποιηθεί απ’ όλους, χωρίς βέβαια να χάσει τους δεσμούς του με την επιστήμη, την εξειδικευμένη τεχνολογία και την έρευνα. Ο αρχαιολογικός χώρος και το μνημείο θεωρείται

[23] Μπούρας 1982, 18. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της θεωρίας είναι οι καταστροφές των βυζαντινών ναών στην περιοχή της Ρωμαϊκής Αγοράς, της Βιβλιοθήκης του Αδριανού και της Ακρόπολης της Αθήνας για την διάσωση των κλασικών μνημείων

[24] Μπούρας 1982, 21.

[25] Μπούρας 1982, 22.

[26] Περισσότερα στοιχεία στο Μαστραντώνης 2008, 62-68.

πλέον πηγή ιστορικών και εν γένει επιστημονικών πληροφοριών, έργο τέχνης και καλλιτεχνικής δημιουργίας και στοιχείο του δομημένου περιβάλλοντος και του αστικού τοπίου.

Η ανάδειξη των αρχαιολογικών χώρων και ο σύγχρονος θεατής

Τα ελληνικά και τα ρωμαϊκά μνημεία προκάλεσαν τη συστηματική μελέτη και τον θαυμασμό των διανοητών και των καλλιτεχνών από την εποχή της Αναγέννησης μέχρι σήμερα. Τα μνημεία της αρχαιότητας, αρχιτεκτονικά ή πλαστικά, προκάλεσαν και προκαλούν ακόμη τους ειδικούς να αξιολογήσουν τους προγενέστερους άξονες σχεδιασμού, τις σχέσεις συμμετρίας και τις κανονικότητες, τις αναλογίες ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία, ισορροπίες των μορφών και των όγκων.

Αυτή η μακρά ενασχόληση, όπως έχει ήδη επισημανθεί, είναι που πυροδότησε μια εξίσου μακρά παράδοση επεμβάσεων επί των μνημείων, από την «ωφελιμιστική», προσέγγιση της Αναγέννησης, μέχρι την «ολιστική στιλιστική αποκατάσταση των μνημείων του 18ου αιώνα», και από το «Χάρτη των Αθηνών» του 1931 μέχρι τις σύγχρονες αντιλήψεις για τη «διαδικαστική αρχαιολογία» και την «κριτική αρχαιολογία» και ανέφεραν ότι ένα μνημείο έχει πολλές και διαφορετικές αναγνώσεις[27].

Χάρη στα προηγούμενα αναδύθηκε και η αρχαιολογία ως επιστήμη και συγκροτήθηκε η αρχαιολογική κοινότητα. Μέσα στο πλαίσιο αυτής της επιστημονικής κοινότητας επιβιώνουν, λιγότερο ή περισσότερο ορατές, όλες οι προηγούμενες, παλαιότερες και νεότερες εκδοχές και προσεγγίσεις για τους αρχαιολογικούς χώρους και τα μνημεία. Οι προσεγγίσεις αυτές θα μπορούσαν να ταξινομηθούν σε τρείς μεγάλες κατηγορίες, σε «παραδοσιακές», «μοντέρνες», και «μεταμοντέρνες»: *«Οι παραδοσιακές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην αισθητική μορφή και στην προέλευση των ιστορικών καταλοίπων και τα αξιολογούν αναλόγως, συνδέοντας τα μόνο με το γνωστό και χρονολογικά διατεταγμένο παρελθόν. Οι μοντέρνες αρχαιολογικές προσεγγίσεις εκλαμβάνουν τα αρχαιολογικά κατάλοιπα ως δυναμικές μορφές, οι οποίες συνδέονται τόσο με το σύνθετο παρελθόν όσο και με το παρόν. Οι μεταμοντέρνες αρχαιολογικές προσεγγίσεις θεωρούν ότι τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος, αποκομμένα από το παρελθόν, αποκτούν νοήματα και σημασίες σύμφωνα με τις επιδιώξεις της ερμηνείας του παρόντος»*[28].

Οποιαδήποτε από τις τρεις θεωρίες και αν ισχύει, σημαντικό θα ήταν να σταθούμε στην παραδοσιακή. Δεν είναι τυχαίο ότι η πλειονότητα των έργων ανάδειξης κατευθύνεται ακριβώς σε μνημεία και χώρους, τα οποία αποτελούν το ερευνητικό – ανασκαφικό αποτέλεσμα αυτής της «ισχυρής παράδοσης» της αρχαιολογίας. Μάλιστα, ορισμένα αρχαιολογικά έργα σήμερα επιδιώκουν την ανάδειξη χώρων, όπου , παρά την σημασία που έχουν και σήμερα στις παραδόσεις της αρχαιολογικής κοινότητας οι δημοσιεύσεις των ερευνών για αυτούς, οι ίδιοι οι χώροι είχαν για αρκετό διάστημα εγκαταλειφθεί, με αποτέλεσμα να είναι πρακτικά απροσπέλαστοι, ή να παρουσιάζουν πολύ

[27] Μαλλούχου-Tufano 2004, 19-22 και 47-58.

[28] Μαστραντώνης 2008, 57 και Νάκου 2001, 59-60.

κακή εικόνα διατήρησης[29].

Μέσα από αυτήν την οπτική μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη δύναμη που διατηρεί ακόμη και αυτή η αρχαιοδιφική προσέγγιση, ιδιαίτερα στους αρχαιόφιλους και φυσικά στο ευρύτερο κοινό. Σε κάθε περίπτωση, ο θαυμασμός των κλασικών προτύπων από το ευρύτερο κοινό παραμένει ένας ισχυρός παράγοντας προσέλκυσης πλήθους επισκεπτών, με προφανείς οικονομικές απολαβές και επηρεάζει τις πολιτικές αποφάσεις σχετικά με τα αρχαιολογικά έργα. Επηρεάζει, δηλαδή, όχι μόνο την ιεράρχηση των έργων και τις προτεραιότητες στην κατανομή των χρηματοδοτήσεων, αλλά και την ίδια τη λογική των έργων που υλοποιούνται, καθώς επιβάλλονται μμεγάλα μεγέθη στις εγκαταστάσεις εξυπηρέτησης κοινού ή ευνοούνται μεγάλης κλίμακας αναστηλωτικά προγράμματα, προκειμένου να αποκατασταθούν και να αναδειχθούν στη μεγαλύτερη δυνατή έκταση τα κλασικά μνημεία[30].

Παράλληλα, το ενδιαφέρον από το ευρύ κοινό αυξήθηκε περισσότερο στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα από τις σημαντικές αλλαγές που είχαν πραγματοποιηθεί στον τρόπο ζωής των πολιτών, τόσο στην Ευρώπη όσο και γενικότερα στις ανεπτυγμένες χώρες και οι οποίες είχαν διαμορφώσει μία καινούρια πραγματικότητα. Η αστικοποίηση, η πολεοδόμηση, η ανοικοδόμηση μεγάλων εκτάσεων γης, η περιβαλλοντική υποβάθμιση, η τουριστική ανάπτυξη καθώς και η αυξανόμενη επισκεψιμότητα των μουσείων και των αρχαιολογικών χώρων ήταν τα βασικά χαρακτηριστικά.

Για πρώτη φορά δημιουργήθηκαν και διατηρήθηκαν κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, παράλληλα με μία σταθερή βελτίωση του βιοτικού και μορφωτικού επιπέδου. Λειτούργησαν δημοκρατικά πολιτεύματα. Το δικαίωμα της ψήφου έγινε καθολικό και αναγνωρίστηκαν όχι μόνο η ισότητα των δύο φύλων αλλά και τα δικαιώματα των νέων. Η διακίνηση των ιδεών και των πληροφοριών έγινε πιο εύκολη από ποτέ και απέκτησε μία πρωτοφανή ελευθερία και σημασία στην καθημερινή ζωή των πολιτών. Ταυτόχρονα, ο χρόνος εργασίας μειώθηκε, οι συνθήκες εργασίας βελτιώθηκαν, το σαββατοκύριακο τώρα πια ήταν ελεύθερο από κάθε εργασία και ο άνθρωπος απέκτησε πραγματικά ελεύθερο χρόνο. Οι εργαζόμενοι ξεκίνησαν να έχουν τέσσερεις εβδομάδες ελεύθερες ετησίως και δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της οικονομίας του ελεύθερου χρόνου.

Στο παραπάνω πλαίσιο, διαμορφώθηκε ένα κύμα μαζικής προσέγγισης των πολιτών στην πολιτιστική κληρονομιά, το οποίο έθεσε το ζήτημα των αρχαιολογικών χώρων κάτω από μία εντελώς νέα οπτική. Τα μνημεία δεν αποτελούσαν πλέον αποκλειστικά το αντικείμενο μελέτης από ειδικούς ή το αντικείμενο θαυμασμού των διανοούμενων, αλλά άρχισαν να προσελκύουν εκατομμύρια επισκέπτες κάθε χρόνο. Ο σημερινός άνθρωπος μεταφράζει το μνημείο με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Ένας αρχαιολογικός χώρος έχει τη δυνατότητα με τις συνθήκες που διαμορφώνονται να λειτουργήσει καταλυτικά σε όλους τους τομείς της ζωής (οικονομικά, πολιτικά, κοινωνικά) και να χρησιμοποιηθεί από τον άνθρωπο, ο οποίος το θεωρεί αναπόσπαστο

[29] Βλ. Μαστραντώνης 2008, 57, σημ. 109.

[30] Μαστραντώνης 2008, 69.

μέρος της ιστορίας και της περιοχής στην οποία ζει και λειτουργεί ως οντότητα.

Χαρακτηριστική είναι η εκρηκτική αύξηση του αριθμού των μουσείων, το 90% του συνολικού αριθμού των οποίων εκτιμάται ότι ιδρύθηκε μετά το 1945 και λειτουργούν σήμερα παγκοσμίως. Παράλληλα με την τάση αύξησης της επισκεψιμότητας των μουσείων, ανάλογες τάσεις διαπιστώνονται για τα μνημεία και τους αρχαιολογικούς χώρους, αν και τα διαθέσιμα στοιχεία δε δομούνται με την ίδια αυστηρότητα που διέπει τις στατιστικές επισκεψιμότητας των μουσείων. Ενδεικτικό του ενδιαφέροντος για τους αρχαιολογικούς χώρους είναι το γεγονός ότι στη Βρετανία το πλήθος των προστατευόμενων θέσεων, μνημείων και κτηρίων αυξήθηκε από περίπου 1.000 το 1945, σε 10.000 τη δεκαετία του 1960, για να φθάσει στο 1.000.000 στο τέλος της δεκαετίας του 1990[31].

Στην Ελλάδα οι πολιτικές εξελίξεις μετά τον πόλεμο, όπως συνέβη και σε όλους τους υπόλοιπους τομείς της ζωής, καθυστέρησαν την ωρίμανση των κοινωνικών διαδικασιών κατά μερικές δεκαετίες σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη. Ωστόσο, ανάλογα φαινόμενα εμφανίστηκαν και εδώ, και μάλιστα με έντονο τρόπο, μετά την Μεταπολίτευση και κυρίως μετά τη δεκαετία του 1980 και τις παραμονές των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004 με τη χρηματοδότηση διάφορων αρχαιολογικών έργων, όπως η ενοποίηση των αρχαιολογικών χώρων στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας, και τη δημιουργία σύγχρονων μουσείων, ισάξιων του εξωτερικού[32].

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο που περιγράφηκε, δηλαδή της μαζικής προσέγγισης των μνημείων από το ευρύ κοινό, διαμορφώθηκε και διαδόθηκε η έννοια της ανάδειξης των μνημείων. Η απαίτηση για να καταστούν οι αρχαιολογικοί χώροι ανοικτοί, κατέστη επιτακτική. Η τεράστια επισκεψιμότητα των χώρων έδωσε την ώθηση να πραγματοποιηθούν οι κατάλληλες διαμορφώσεις, ώστε οι αρχαιολογικοί χώροι να είναι σε θέση να υποδεχθούν μεγάλο αριθμό επισκεπτών, χωρίς να δημιουργείται κίνδυνος για την προστασία των μνημείων. Χαρακτηριστική είναι η διάδοση των όρων «ανάδειξη» και «ολοκληρωμένης προστασίας», οι οποίοι άρχισαν να αντικαθιστούν άλλους καθιερωμένους όρους στους τίτλους των αρχαιολογικών έργων.

Η έννοια της «ολοκληρωμένης προστασίας» των μνημείων εφαρμόζεται σε όλο και περισσότερα αρχαιολογικά έργα και περιλαμβάνει την τεκμηριωμένη διεπιστημονική έρευνα και μελέτη των μνημείων, την αξιολόγηση τους, τη συστηματική συντήρησή τους, τη διαμόρφωσή τους και τέλος τη συμπλήρωσή τους, ώστε να διασώζεται η μορφή και το νοηματικό και ιστορικό περιεχόμενο της[33].

Ο όρος «ανάδειξη» διαδόθηκε ταχύτατα μαζί με μία τυπολογία έργων, τα οποία ονομάζονται «έργα ανάδειξης»[34]. Η αποκατάσταση της αναγνωσιμότητας των μνημείων, ώστε αυτά να είναι κατανοητά από ένα ευρύ

[31] Μαστραντώνης 2008, 68.

[32] Στο ίδιο, 68.

[33] Λαμπρινουδάκης 2006, 51.

[34] Μαστραντώνης 2008, 69.

κοινό, το οποίο δεν είναι ειδικό, όπως επίσης και η εξασφάλιση της πρόσβασης στους αρχαιολογικούς χώρους, με τη διαμόρφωση διαδρομών, θέσεων και χώρων στάθμευσης είναι μερικά από τα έργα που πραγματοποιούνται. Επίσης, η κατασκευή διαδρομών μέσα στους αρχαιολογικούς χώρους, η κατασκευή κτηριακών υποδομών για την εξυπηρέτηση και ενημέρωση των επισκεπτών και η κατάλληλη σήμανση των μνημείων και των χώρων με απλά εποπτικά και πληροφορικά μέσα και κείμενα όπως και ο φωτισμός των μνημείων για την καλύτερη και πλήρη διαμόρφωση και ανάδειξη του αρχαιολογικού χώρου κατά τη διάρκεια της νύχτας, με τις νέες συνθήκες που έχουν διαμορφωθεί, έχουν καταστεί αναγκαία. Αναγκαία όχι μόνο για τα μνημειακά σύνολα αλλά για ολόκληρο τον κοινωνικό ιστό, αφού δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο η ανάγκη για μία επανατοποθέτηση της διαχείρισης και της εξυγίανσης της πόλης, μέσα στην οποία είναι ενταγμένα και τα προϊόντα της πολιτιστικής μας κληρονομιάς.

Όλες οι επεμβάσεις, που αναφέρθηκαν συνοπτικά, στους αρχαιολογικούς χώρους δημιουργούν μία εντελώς καινούρια εικόνα, η οποία μεταμορφώνει τα μνημεία, τα οποία ποτέ ξανά δε θα είναι τα ίδια. Οι επεμβάσεις από τη μία πλευρά, όπως επίσης και οι ανασκαφικές δραστηριότητες, μπορεί να είναι καταστροφικές ενέργειες, από την άλλη πλευρά όμως συντελούν, ώστε να γίνουν τα μνημεία γνωστά. Διαμορφώνεται ένας νέος χώρος, ο οποίος λίγο θυμίζει την αρχική φάση του μνημείου και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι θυμίζει περισσότερο σκηνή θεάτρου πάνω στην οποία οι πρωταγωνιστές είναι οι διάφοροι επισκέπτες, που κινούνται, λειτουργούν και αισθάνονται. Μετατρέπονται, δηλαδή, σε κοινωνούς μίας ανεπανάληπτης εμπειρίας, αφού δεν αναζητούν απλώς τη γνώση για την ιστορία του μνημείου αλλά την επαφή με ένα χρονικό, σαφώς αλλοιωμένο αλλά κοντά στις δικές τους εμπειρίες, κομμάτι της ιστορίας. Η αναζήτηση πραγματοποιείται μόνο με τη δημιουργία μίας «ιδιαίτερης ατμόσφαιρας–σκηνικού», στην οποία συμβάλλει καταλυτικά, όπως συμβαίνει και στις θεατρικές παραστάσεις, ο φωτισμός που είναι είτε φυσικός, είτε τεχνητός.

Ο αρχαιολογικός χώρος και η θεατρικότητα

Έννοιες του θεάτρου και βασικές αρχές: Το αρχαίο ελληνικό παράδειγμα

Οι αρχαιοελληνικές θεατρικές παραστάσεις δεν αποτελούσαν καθημερινή εμπειρία με απεριόριστες δυνατότητες επανάληψης, αλλά αντιθέτως εντάσσονταν μόνιμα στο πλαίσιο εορταστικών εκδηλώσεων, οι οποίες σε έντονη αντίθεση με ό,τι συμβαίνει σήμερα, είχαν έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα. Οι παραστάσεις αποτελούσαν αναπόσπαστο τμήμα των λατρευτικών δρωμένων, που ήταν αφιερωμένα στον θεό Διόνυσο.

Ο Διόνυσος κυρίευε τον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου με πρωτόγνωρη ορμή. Δημιουργούσε στον θνητό ένα αίσθημα ελευθερίας και υποσχόταν αποδέσμευση από τους καθιερωμένους καταναγκασμούς. Αυτό μας βοηθάει να καταλάβουμε καλύτερα γιατί οι γυναίκες, οι οποίες ζούσαν αποκλεισμένες από την κοινωνική ζωή, ένιωσαν ιδιαίτερη έλξη προς αυτή τη θρησκεία, η οποία αποσπούσε τις γυναίκες από το οικογενειακό περιβάλλον και τις έφερνε κοντά στην άγρια φύση. Σταδιακά ο Διόνυσος ξεπέρασε σε δημοτικότητα τους υπόλοιπους θεούς και για να καταφέρει να ενταχθεί στο επίσημο εορτολόγιο

της αρχαίας Αθήνας, η νέα λατρεία έπρεπε πρώτα να αποβάλλει τον άγριο χαρακτήρα που είχε αρχικά και που χαρακτηριζόταν από όργια, βία και μέθη. Όταν συνέβη αυτό, η λατρεία του Διόνυσου άρχισε να εορτάζεται τέσσερεις φορές τον χρόνο. Οι δύο γιορτές, τα κατ' αγρούς Διονύσια και τα Ανθεστήρια δεν συνδέονταν άμεσα με το δράμα, ενώ στα Λήναια και στα εν άστει Διονύσια πραγματοποιούνταν θεατρικοί αγώνες[35].

Με το πέρασμα του χρόνου, τελικά, από θεματική άποψη οι θεατρικοί αγώνες ακολούθησαν διαφορετικό δρόμο από την αρχική λατρεία και έφτασαν στο σημείο να μην έχουν καμία σχέση με τον Διόνυσο, αφού το αγωνιστικό στοιχείο που είχαν οι αγώνες απομάκρυνε τη θρησκευτική διάσταση που είχαν αρχικά. Όταν τους ποιητές τους διαδέχτηκαν οι υποκριτές, οι οποίοι δεν περιορίζονταν στον ρόλο του εκφραστή των ποιητικών προθέσεων, η καλλιτεχνική πλευρά του δράματος κέρδισε αναμφισβήτητα το προβάδισμα. Έτσι κατέληξαν οι Αθηναίοι να αντιλαμβάνονται το θέατρο παράλληλα και ως ψυχαγωγία[36].

Οι θεατρικοί αγώνες ήταν προϊόν του διθυράμβου. Ο διθύραμβος ήταν το κατεξοχήν εορταστικό τραγούδι του Διονύσου, που το έψαλλε και το χόρευε χορός ανδρών ή αγοριών, με τη συνοδεία αυλού. Από μορφική άποψη οι διθύραμβοι θύμιζαν τα χορικά της τραγωδίας , επειδή είχαν στροφική δόμηση. Κατά το τελευταίο τέταρτο του 5ου αιώνα ο διθύραμβος γνώρισε μια ριζική μεταβολή, αφού έγινε ένα είδος συναυλίας και η μουσική κέρδισε το προβάδισμα σε σχέση με το κείμενο. Οι θεατρικοί αγώνες διαρκούσαν τέσσερεις ημέρες και κάθε μέρα περιελάμβανε μία τραγική τετραλογία και μία κωμωδία[37].

Η προετοιμασία για τους δραματικούς αγώνες απαιτούσε διάστημα μεγαλύτερο από έξι μήνες. Από τη στιγμή που οι αρμόδιοι αξιωματούχοι για τη διεξαγωγή των γιορτών αναλάμβαναν τα καθήκοντά τους το καλοκαίρι, από τα πρώτα μελήματά τους ήταν να εκλέξουν τρεις από τους υποψήφιους ποιητές. Τις περισσότερες φορές σημαντικό ρόλο διαδραμάτιζε η προσωπικότητα των ποιητών και η εκτίμηση που είχαν αποκτήσει από παλαιότερες επιτυχίες τους. Ακόμη, εκτός από καλλιτεχνικά και αισθητικά κριτήρια σίγουρα λαμβάνονταν υπόψη και κριτήρια πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα, αφού η προβολή ενός ποιητή ήταν εξαρτημένη από τις επιδοκιμασίες της πλειοψηφίας και από τις κρατικές αρχές.

Το επόμενο βήμα του άρχοντα ήταν να βρει ιδιώτες που θα αναλάμβαναν τα έξοδα της διδασκαλίας του χορού. Οι ιδιώτες αυτοί ονομάζονταν «χορηγοί» και επειδή η ανάληψη χορηγίας θεωρούνταν εξυπηρέτηση του γενικού συμφέροντος, ήταν υποχρέωση κάθε ελεύθερου πολίτη[38]. Ο χορηγός ήταν υπεύθυνος να εξασφαλίσει τα μέλη του χορού της παράστασης που αναλάμβανε, είχε την υποχρέωση να συντηρεί τόσο τα μέλη του χορού όσο και

[35] Brockett and Hildy 2003, 20.

[36] Περισσότερα στοιχεία για τις Διονυσιακές γιορτές αναφέρονται στο Blume 1993, 29-47.

37 Αυτό κατά κανόνα συνέβαινε κατά τη διάρκεια του Πελ/κου Πολέμου λόγω περικοπών, ενώ κανονικά οι κωμωδίες είχαν δική τους ημέρα διεξαγωγής.

38 Στα Λήναια ήταν υποχρέωση και των μετοίκων.

το χοροδιδάσκαλο και τον αυλητή, ενώ επιβαρυνόταν και με τα έξοδα για τα προσωπεία και τα κοστούμια του χορού[39]. Παρά τις κατά καιρούς δυσκολίες ο θεσμός της χορηγίας λειτούργησε αποτελεσματικά, ενώ ακόμη και μετά την πολιτική εκμηδένιση της Αθήνας με το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου το ενδιαφέρον για το θέατρο παρέμεινε αμείωτο. Μόλις το 315 ΠΚΕ την χορηγία ανέλαβε το κράτος.

Μετά τη συγκρότηση της θεατρικής ομάδας το επόμενο βήμα ήταν να βρεθεί ο κατάλληλος χώρος για τις δοκιμές. Ο χορηγός ήταν υπεύθυνος επίσης εκτός από τα υπόλοιπα οργανωτικά ζητήματα και για την αναζήτηση ιδιωτικών χώρων, τους οποίους μίσθωνε με δικά του έξοδα και επειδή τον χορό τον συγκροτούσαν ερασιτέχνες πολίτες, οι δοκιμές έπρεπε να αρχίσουν σχετικά νωρίς, ιδιαίτερα όταν έπρεπε να καλύψουν τις τραγωδίες και ένα σατυρικό δράμα[40].

Η εκλογή και ο διορισμός των κριτών, οι οποίοι αποτελούσαν και το τελευταίο στάδιο της διαδικασίας, ήταν σκόπιμα περίπλοκος και γινόταν λίγο πριν τις παραστάσεις, ενώ η εκλογή των ατόμων που θα έκριναν τους διαγωνιζόμενους ήταν θέμα γενικού ενδιαφέροντος , αφού οι Αθηναίοι μετείχαν ενεργά στους δραματικούς αγώνες. Οι κριτές αποφάσιζαν αυθόρμητα και συνεπώς και οι ποιητές γνωρίζοντας τις προτιμήσεις του κοινού προσπαθούσαν να συγκινήσουν κοινό και κριτικούς ενώ ταυτόχρονα εμμέσως εξέφραζαν τη γνώμη τους μέσα από τα έργα τους. Τα ονόματα των κριτών ανακοινώνονταν μετά από κλήρωση μόνο την ημέρα της γιορτής και μπροστά σε όλους τους πολίτες που παρευρίσκονταν στο θέατρο. Οι κριτές, τέλος, που εκλέγονταν, ορκίζονταν δημόσια ότι θα αποφασίσουν κατά συνείδηση και έπειτα καταλάμβαναν την τιμητική τους θέση στο θέατρο και ο θεατρικός αγώνας ξεκινούσε[41].

Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, σε γενικές γραμμές, παρουσίαζε τριπλή διαίρεση του χώρου, ενώ παράλληλα χαρακτηριζόταν από οργανική ενότητα, όπως ταιριάζει σε δρώμενα που έχουν τις ρίζες τους στη θρησκεία και στα οποία μετέχουν όλοι οι πολίτες. Ανάμεσα στους συντελεστές της παράστασης και τους θεατές δεν παρεμβαλλόταν αυλαία ή κάποιο χώρισμα στην ορχήστρα και ο χώρος της παράστασης και των θεατών φωτιζόταν από το φυσικό φως του ήλιου, δείγμα αρμονικής σύνθεσης του θεατρικού οικοδομήματος και του φυσικού περιβάλλοντος[42].

Η κυκλική ορχήστρα, η οποία προοριζόταν για το χορό ήταν το αρχαιότερο μέρος του θεάτρου[43], ενώ τα σωζόμενα σημερινά μαρμάρινα εδώλια είναι απόγονοι των αρχικών ξύλινων εδωλίων (*ίκρια*)[44]. Το τελευταίο μέρος του

39 Blume 1993, 50.

40 Blume 1993, 56.

41 Blume 1993, 60.

42 Haddad και Akasheh 2003, 4-5.

43 Αν αναλογιστούμε πως τα δραματικά είδη προέρχονται από την όρχηση και το τραγούδι του χορού.

44 Παπαθανασόπουλος 1993, 38, 42. Τα ίκρια στην εξέλιξη του θεατρικού οικοδομήματος αντικαταστάθηκαν με μονιμότερες λίθινες κατασκευές, πιθανώς εξαιτίας κατάρρευσης της ξύλινης κατασκευής κατά την διάρκεια θεατρικής παράστασης

θεάτρου που απέκτησε οριστική μορφή ήταν η σκηνή, η οποία αρχικά ήταν ένα ξύλινο παράπηγμα στην παρυφή της ορχήστρας και χρησιμοποιούνταν σαν αποδυτήριο και αποθήκη θεατρικού υλικού[45]. Στην πορεία το παράπηγμα εξελίχθηκε σε διακοσμημένο διώροφο κτήριο με υπερυψωμένη εξέδρα για την επιφάνεια των θεών, που ήταν εναρμονισμένο με το εορταστικό κλίμα των αγώνων και που στο τέλος διέθετε τρεις πύλες και παράθυρα. Στις δύο πλευρές του κεντρικού τμήματος, υπήρχαν δύο πλατιές πτέρυγες σε μορφή ανοιχτών περίστυλων στοών, οι οποίες προεξείχαν περίπου πέντε μέτρα και τις οποίες μπορούσαν να διασχίσουν τα πρόσωπα που έμπαιναν από τις παρόδους. Σε κάθε εξωτερική πλευρά υπήρχε πιθανώς κλιμακοστάσιο, που οδηγούσε στο επάνω όροφο ή στη στέγη.

Χαρακτηριστικό του ελληνικού θεάτρου ήταν το γεγονός ότι κατασκευαζόταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι ενταγμένο στο γύρω τοπίο. Από τις αμφιθεατρικά τοποθετημένες θέσεις του κοίλου του διονυσιακού θεάτρου είχε τη δυνατότητα κάποιος να ατενίσει τον περιβάλλοντα χώρο, αφού το σκηνικό οικοδόμημα δεν εμπόδιζε τη θέα και ο θεατής μπορούσε να αντιληφθεί την ενότητα και τη συνέχεια του θείου και του φυσικού46.

Ακόμη μεγαλύτερη σημασία για τις συνθήκες της παράστασης σε ανοιχτό θέατρο είχαν και οι αλλαγές στο φωτισμό. Η κυριαρχία της σκιάς ή του φωτός στην περιοχή της σκηνής και της ορχήστρας ήταν συνάρτηση διαφόρων παραγόντων, όπως ο προσανατολισμός του θεάτρου και η κλίση της πλαγιάς όπου ήταν χτισμένο. Επίσης, ένας άλλος παράγοντας ήταν η ώρα της ημέρας και η εποχή κατά την οποία παρουσιαζόταν ένα έργο και τέλος το ύψος του σκηνικού οικοδομήματος, γιατί είναι φανερό ότι ένα πολυώροφο σκηνικό έριχνε μεγαλύτερη σκιά από ένα παράπηγμα[47].

Σχετικά με τις οπτικές συνθήκες του θεάτρου γενικά θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι οι διαστάσεις του θεάτρου ήταν τόσο μεγάλες, ώστε η τελευταία απείχε από την πρώτη ογδόντα μέτρα και η πρώτη που ονομαζόταν προεδρία, δώδεκα μέτρα από τους υποκριτές, έτσι ώστε ακόμη και κάποιος που δε θα είχε κανένα πρόβλημα όρασης, θα ήταν δύσκολο να διακρίνει αρκετές λεπτομέρειες. Φαίνεται έτσι ότι οι περισσότεροι ελεύθεροι πολίτες και οι μέτοικοι έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους δραματικούς αγώνες. Ακόμη πιο σπουδαίο είναι ότι δικαίωμα είχαν να παρακολουθήσουν τις παραστάσεις όλοι οι άντρες και οι γυναίκες, όπως επίσης και οι δούλοι, αν συνοδεύονταν από τους κυρίους τους. Τέλος, ένα στοιχείο που δικαιολογεί το μέγεθος του ελληνικού θεάτρου είναι ότι το επισκέπτονταν για να απολαύσουν τις θεατρικές παραστάσεις και πολυάριθμες αντιπροσωπείες από άλλες πόλεις, και έτσι με τους Αθηναίους πρέπει να συνυπολογιστούν και οι ξένοι[48].

Το κράτος, εξαιτίας των παραπάνω, ένιωθε μία φυσική υποχρέωση να προσφέρει χώρο σε όλους τους ενδιαφερόμενους, έστω και αν μία μερίδα θεατών δεν ήταν σε θέση να έχει μία πλήρη εικόνα και οι οπτικές δυνατότητες ήταν περιορισμένες. Επειδή, λοιπόν, οι παραστάσεις ήταν μοναδικές, ποσοτικά

45 Μπούρας 1999, 327-339.

46 Haddad and Akasheh 2003, 9.

47 Blume 1993, 78.

48 Blume 1993, 78.

και ποιοτικά, για την εποχή και μη επαναλαμβανόμενες, χιλιάδες άνθρωποι από όλο τον τότε γνωστό κόσμο μέσα σε λίγες μέρες επισκέπτονταν τα ελληνικά θέατρα. Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο του ελληνικού θεάτρου ήταν η πολύ καλή ακουστική. Προσπαθώντας να το εξηγήσει κάποιος, διαπιστώνει τον συνδυασμό διάφορων παραγόντων, οι οποίοι αλληλοσυμπληρώνονται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ο κυριότερος λόγος θα πρέπει να αναζητηθεί στον άψογο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό[49].

Εξίσου σημαντικό στοιχείο ήταν και η σκηνογραφία. Σχεδόν τα δύο τρίτα των τραγωδιών εκτυλίσσονταν μπροστά από ένα ανάκτορο ή ναό, ενώ άλλες διαδραματίζονταν σε κάποιο στρατόπεδο ή σε κάποιο ερημικό τόπο, ως φόντο όμως υπήρχε πάντοτε μια απλή ξύλινη κατασκευή, το σκηνικό οικοδόμημα και σίγουρα δεν μπορούμε να υποθέσουμε σχετικές πιστές αναπαραστάσεις σε ζωγραφικούς πίνακες, όπως συμβαίνει σήμερα, αλλά πιθανότατα ζωγραφισμένους πίνακες του σκηνικού οικοδομήματος (*καταβλήματα*)[50].

Η χρήση μηχανημάτων, επίσης, ανήκει στα αξιοσημείωτα του ελληνικού θεάτρου, αφού έδινε μεγάλη αξία στη χρήση εξελιγμένων μηχανικών βοηθητικών μέσων. Η κυλιόμενη εξέδρα και ο ανυψωτικός μηχανισμός τα οποία αποσκοπούσαν στην απρόσκοπτη εξέλιξη της δραματικής πλοκής, είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα και σίγουρα δε θα έπρεπε να παραλείψουμε και το βωμό που ήταν τοποθετημένος κοντά στη σκηνή και βοηθούσε στην πλοκή του έργου[51].

Το σημαντικότερο στοιχείο του αρχαίου θεάτρου ήταν βέβαια εκτός από τους υποκριτές[52], οι οποίοι φορούσαν προσωπεία και ειδικά κοστούμια, το ίδιο το κοινό. Ήταν κόσμος ο οποίος ήταν πρόθυμος και ικανός να κινητοποιήσει τη φαντασία του. Αυτό γινόταν επιτακτική ανάγκη, όταν υπήρχαν νυχτερινές σκηνές, τις οποίες το αρχαίο κοινό παρακολουθούσε κάτω από τον ηλιόλουστο ελληνικό ουρανό ή όταν το έργο αναφερόταν σε φανταστικούς χώρους χωρίς να υπάρχει η ανάλογη σκηνική υποδομή. Τέλος, σίγουρα υπήρχαν και ενσωματωμένες σκηνικές οδηγίες στο κείμενο καθώς και οι καθιερωμένες δραματικές συμβάσεις, οι οποίες διευκόλυναν στην κατανόηση του έργου[53].

Η κοινωνιολογία και τα σημεία του θεάτρου

Με το πέρασμα του χρόνου, αν και τα βασικά χαρακτηριστικά του θεάτρου παρέμειναν ίδια, όπως συνέβη και στις υπόλοιπες τέχνες και εκφάνσεις της ζωής, τα δεδομένα είτε άλλαξαν, είτε εξελίχθηκαν. Η κοινωνιολογία, η επικοινωνιολογία, όπως επίσης η γλωσσολογία και η σημειωτική επέτρεψαν και στη θεατρική τέχνη νέες προσεγγίσεις, οι οποίες οδήγησαν στην αποσύνδεση του θεάτρου από το συμβατικό σχήμα συγγραφέας - κείμενο –

49 Περισσότερα στοιχεία για την ακουστική των αρχαίων ελληνικών θεάτρων στο Μπούρας 1999 , 327-329 και Blume1993, 77-78.

50 Πορτελάνος 1999, 10· Μπολέτης και Πιτένης 1999, 22· Μπολέτης 2009, 29· Robertson 1943, 168.

51 Οι συγκεκριμένοι βωμοί σύμφωνα με τον Blume δε θα έπρεπε να συνδέονται με τον βωμό που χρησιμοποιείτο ως θυσιαστήριο και ήταν τοποθετημένος μπροστά στον ναό του θεού Διόνυσου.

52 Blume 1993, 94-126.

53 Blume 1993, 81-82.

σκηνοθέτης – ηθοποιός - θεατής, και στον ορισμό του ως μίας άλλης διάστασης της ανθρώπινης συμπεριφοράς και επικοινωνίας. Στο κέντρο των νέων αναζητήσεων δεν τοποθετείται πια το «θέατρο», αλλά το «θεατρικό στοιχείο», το οποίο εντοπίζεται στην κοινωνική ζωή. Με άλλα λόγια «ηθοποιός» είναι πλέον ο οποιοσδήποτε απλός άνθρωπος, ο οποίος έχει ένα «ρόλο» (συμπεριφορά) μπροστά σε ένα «θεατή» (συνομιλητή) και η κοινωνία που την αποτελούν αυτοί οι «ηθοποιοί» και οι «θεατές» ονομάζεται θέατρο της κοινωνίας[54]. Η συνειδητοποίηση αυτή σε συνδυασμό με την καθιερωμένη πια παρομοίωση του κόσμου με θέατρο[55], οδήγησε και στη διαμόρφωση ειδικού κλάδου, της θεατροκοινωνιολογίας που αναλύει κοινωνικούς μηχανισμούς με θεατρική ορολογία.

Από τα παραπάνω συμπεραίνεται πως το θέατρο, όπως και οι άλλες τέχνες, καταλήγει να είναι ένα ιδιάζον πολιτισμικό σύστημα και ένας εσωτερικός κώδικας που εξαρτάται συνήθως από το γενικό εξωτερικό κώδικα. Δεν ανήκει, δηλαδή, σε εκείνα τα πολιτισμικά συστήματα, τα οποία έχουν άμεση χρηστική λειτουργικότητα, όπως είναι η ενδυμασία και ο οικιακός εξοπλισμός, αλλά αντιθέτως, επειδή τα σημεία του χρησιμοποιούνται με αισθητικό τρόπο, αποκτά άλλες λειτουργικότητες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το θέατρο να έχει έναν πυρήνα που αποτελείται από τον ηθοποιό και τον θεατή, ο οποίος είναι απόλυτα απαραίτητος παράγοντας της θεατρικής παράστασης, και κάθε παράσταση να αποτελεί ένα δημόσιο κοινωνικό γεγονός[56].

Ο ελάχιστος ορισμός του θεάτρου είναι ότι ο A (actor-ηθοποιός) ενσαρκώνει το ρόλο X, ενώ ο S (spectator-θεατής) τον παρακολουθεί. Για αυτό το σκοπό ο A παίρνει μία ορισμένη εξωτερική μορφή, συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο (υποκριτική) και κινείται σε έναν ορισμένο χώρο (σκηνή). Αυτό γίνεται και στην καθημερινή ζωή, με τη διαφορά ότι στο θέατρο οι πράξεις αυτές δεν έχουν χρηστική λειτουργικότητα, αλλά απευθύνονται στο θεατή. Έτσι, ο θεατρικός κώδικας παράγει νοήματα που σημαίνουν άλλα νοήματα διαφόρων πολιτισμικών συστημάτων, και το θέατρο ως κατάσταση είναι η μίμηση μίας πραγματικής κατάστασης. Δηλαδή η στενή σχέση του θεάτρου με το σύνολο του πολιτισμού που το περιβάλλει, συγκεκριμενοποιείται στη θεατρική παράσταση ως αυτοπαρουσίαση του πολιτισμού και ως μέσο αυτογνωσίας. Το θέατρο, λοιπόν, χρησιμοποιεί, μαζί με τα δικά του στοιχεία, όπως είναι τα προσωπεία και οι κόθορνοι, έτοιμα σημεία του πολιτισμού και αναδημιουργεί έτσι ένα μέρος του όλου πολιτισμικού συστήματος επί σκηνής. «Ο κόσμος είναι θέατρο»[57].

Τα σημεία, η γλώσσα του θεάτρου, όπως αναφέρθηκε, είναι σημεία ορισμένων πολιτισμικών συστημάτων. Επομένως, η σημειωτική του θεάτρου πρέπει να αναφέρεται και τελικά να βασίζεται σε διαφορετικής προέλευσης σημεία πολιτισμικών συστημάτων.

---

[54] Πούχνερ 1985, 14.

[55] Περισσότερα στοιχεία για την μετατροπή του κόσμου σε θέατρο στο Egginton 2003.

[56] Πούχνερ 1985, 24.

[57] Σημαντικά στοιχεία για την κοινωνιολογία του θεάτρου στο Σένετ 1999 και για το μετασχηματισμό της πόλης στο Καλογερόπουλος 2010.

Ξεκινώντας από τον ελάχιστο ορισμό του θεάτρου, ότι ο Α ενσαρκώνει ένα ρόλο Χ μπροστά στον S, φτάνουμε σε όλα τα θεατρικά σημεία: ο Α εμφανίζεται σε ορισμένη μορφή (μασκάρεμα, κόμμωση, ενδυμασία), συμπεριφέρεται με ορισμένο τρόπο (μιμικά στοιχεία, σημεία χειρονομιών, προσεγγιστικά στοιχεία) και σε ορισμένο χώρο (διαμόρφωση του χώρου, σκηνικό, σκηνικά αντικείμενα, φωτισμός)[58]. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα σημεία του χώρου, όπως ονομάζονται γενικά, τα οποία είναι ο σκηνικός χώρος, το σκηνικό, τα σκηνικά αντικείμενα και ο φωτισμός.

Μέσα στον χώρο διαδραματίζεται η θεατρική επικοινωνία, το γεγονός δηλαδή, ότι ο Α παριστάνει τον ρόλο Χ μπροστά στο θεατή S. Αυτός ο χώρος μπορεί να έχει ειδικά διαμορφωθεί για αυτόν τον σκοπό , να είναι δηλαδή ένα θεατρικό κτήριο ή να είναι ένας άλλος χώρος με άλλη πρακτική λειτουργικότητα, που εξυπηρετεί προσωρινά τον συγκεκριμένο σκοπό. Μέσα στον ειδικό αυτό χώρο υπάρχει συχνά μια ζώνη η οποία προβλέπεται για τον ηθοποιό, και μία ζώνη για το θεατή. Αυτοί οι δύο χώροι, η θέση τους και η συσχέτισή τους, αλλάζουν από εποχή σε εποχή.

Ο χώρος εκλαμβάνεται ως δυνητικό πεδίο του ανθρώπου και των πράξεών του. Η διαμόρφωση του χώρου και των αντικειμένων μέσα σε αυτόν αντικατοπτρίζει συχνά και ορισμένες ιδέες ή κοινωνικά δεδομένα, όπως η πολεοδομία αντανακλά την κοινωνική ιδεολογία των κατοίκων της πόλης ή αυτών που την διοικούν. Άρα, η διαμόρφωση του θεάτρου καθρεφτίζει συνήθως την κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου στη συγκεκριμένη κοινωνία: θρησκευτική, πολιτική, μορφωτική, ψυχαγωγική[59]. Σήμερα οι θεατρικές παραστάσεις παρατηρούμε ότι αρχίζουν να εγκαταλείπουν τα μόνιμα κτήρια και διαδραματίζονται σε δρόμους, πλατείες, υπόγειες διαβάσεις, εργοστάσια και αρχαιολογικούς χώρους, σε τόπους δηλαδή καθημερινής συναναστροφής.

Η διαμόρφωση του χώρου των θεατών σε σχέση με τη σκηνή, εκφράζει επίσης την κοινωνική λειτουργικότητα του κάθε τύπου θεάτρου[60]. Το θέατρο του 20ού αιώνα πραγματοποιεί μία έξοδο από τα κτήρια και προσπαθεί να ενεργοποιήσει το θεατή, να τον απομακρύνει από την απομόνωση και να καταφέρει να ξεφύγει από το ρόλο του παθητικού δέκτη. Άρα, η διαμόρφωση του θεατρικού χώρου και ειδικά η σχέση του χώρου των θεατών με τη σκηνή αποτελεί σημείο για την κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου σε μία εποχή γενικά και ειδικά για τις ιδέες και τις αξίες που πρεσβεύονται στο συγκεκριμένο θέατρο. Η διαμόρφωση του θεατρικού χώρου συσχετίζεται άμεσα με τα κοινωνικά συμφραζόμενα[61].

58 Πούχνερ 1985, 31-33 και πιο αναλυτικά 33-50.

59 Για παράδειγμα το κυκλικό σχήμα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, όπως αναφέραμε είχε άμεση σχέση με την θρησκευτική ιδεολογία και τις δημοκρατικές αντιλήψεις που αντιπροσώπευε, ενώ το ίδιο το θέατρο ήταν μέσο προβολής στους επισκέπτες της Αθήνας.

60 Το αρχαίο θέατρο συμβολίζει την ενότητα της πόλης. Στην Αναγέννηση ο διαχωρισμός με ράμπα της σκηνής από τους θεατές, δηλώνει ότι ο ρόλος του ηθοποιού και του δέκτη δεν αντιστρέφονται, όπως στο Μεσαίωνα. Διαφορετικές αντιλήψεις παρατηρούνται επίσης και στο Μπαρόκ και στο θέατρο της ψευδαίσθησης του 19ου αιώνα κτλ.

61 Πούχνερ 1985, 54.

Ένα άλλο σημείο του θεάτρου είναι ο σκηνικός χώρος και ονομάζεται ο τόπος στον οποίο ο Α παριστάνει το Χ. Η διαμόρφωση του σκηνικού χώρου προδιαγράφει ενδεικτικά τον τύπο κινήσεων που μπορεί να πραγματοποιήσει ο ηθοποιός μέσα σε αυτόν. Το τρισδιάστατο σώμα του ηθοποιού απαιτεί πάντα το σκηνικό χώρο, έτσι που αυτός δεν μπορεί να αφαιρεθεί από τον θεατρικό κώδικα[62].

Ακόμη, το σκηνικό καθορίζει συνήθως τη σημασία και την ιδιότητα του σκηνικού χώρου. Βασίζεται σχεδόν πάντα σε ορισμένες σκηνογραφικές συμβατικότητες, αφού είναι αδύνατο, ακόμα και στο νατουραλιστικό θέατρο, να αναπαραγάγει στη σκηνή το πραγματικό περιβάλλον, για το οποίο αποτελεί οπτική ένδειξη. Τα οπτικά σημεία της σκηνογραφίας μπορούν να δώσουν πληροφορίες για την ίδια την υπόθεση ή και να επηρεάσουν την υποκριτική, ενώ παράλληλα να επιβάλουν μία συγκεκριμένη ατμόσφαιρα, κάποιες συμβολικές σημασίες ή να υλοποιήσουν ορισμένες κοσμοθεωρίες.

Σημαντικά στοιχεία στη θεατρική πράξη είναι και τα σκηνικά αντικείμενα που χειρίζεται ο ηθοποιός επί σκηνής. Το ίδιο και μερικά μέρη της ενδυμασίας του ή τμήματα της σκηνογραφίας μπορούν να αποκτήσουν τη λειτουργικότητα αυτή. Το σκηνικό αντικείμενο σημαίνει το πραγματικό, ανεξάρτητα από το βαθμό γνησιότητας, και συσχετίζεται με τις δραστηριότητες του σκηνικού ρόλου ή και με το χαρακτήρα του. Μερικές φορές αποτελεί και ένδειξη για ορισμένες δράσεις και καταστάσεις. Γενικά, σκηνικά αντικείμενα χρησιμοποιούνται σχεδόν σε όλους τους θεατρικούς κώδικες, αν και με διαφορετική λειτουργικότητα[63].

Οι λειτουργικότητες του φωτισμού στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου φτάνουν από την ένδειξη φυσικών καταστροφών και από τις αποθεώσεις του Μπαρόκ και τη δημιουργία ατμόσφαιρας στο Ρομαντισμό, ως την ένδειξη του απλού φωτός στο ρεαλιστικό και νατουραλιστικό θέατρο. Βέβαια, κυρίαρχο σημείο γίνεται ο φωτισμός στον 20ό αιώνα ύστερα από την ανακάλυψη του ηλεκτρικού φωτός και χρησιμοποιείται είτε ως βασικό σημείο του θεάτρου, είτε ως απλό μέσο για να φωτίσει τη θεατρική σκηνή[64].

Πιθανοί παραλληλισμοί του αρχαιολογικού χώρου με τον θεατρικό χώρο

Όπως ήδη αναφέραμε, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του αρχαίου θεάτρου ήταν ο θεσμός της χορηγίας και σταδιακά υπεύθυνος για τη διεξαγωγή των θεατρικών παραστάσεων κατέληξε να είναι εξολοκλήρου το κράτος. Το κράτος όχι μόνο είχε αλλά και ένιωθε την υποχρέωση να προσφέρει χώρο σε

[62] Πούχνερ 1985, 54-55.

[63] Τα αντικείμενα έχουν διαφορετική σημασία στο θέατρο του Μπαρόκ, στον Ρομαντισμό μετατρέπονται σε «μοιραία αντικείμενα», ενώ στο ρεαλιστικό θέατρο συνδέονται περισσότερο με αυτούς που τα χρησιμοποιούν κ. α. Τέλος, πρόσθετες σημασίες στο σκηνικό χώρο μπορεί να προσδώσει και ο φωτισμός. Το φυσικό ή το τεχνητό φώς αναδεικνύει το σκηνικό χώρο. Αυτή είναι η πρακτική σημασία του στο θέατρο. Διακριτικές ιδιότητες που έχει το φως είναι η ένταση, το χρώμα, η διάχυση και η κίνηση. Στη σκηνή μπορεί να σημαίνει το φως του ήλιου, του φεγγαριού, του κεριού κτλ. Με τη ραγδαία τεχνική εξέλιξη του φωτισμού, κυρίως στον 21ο αιώνα, μπορεί να συνδηλώσει πολλές άλλες σημασίες, άλλων σημειωτικών συστημάτων επί σκηνής, χωρίς να λειτουργεί ως αυτοτελές σημείο.

[64] Πούχνερ 1985, 56-57.

όλους τους ενδιαφερόμενους, οι οποίοι είχαν την ανάγκη να παρακολουθήσουν τους θεατρικούς αγώνες. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σήμερα με τους αρχαιολογικούς χώρους. Με την αλλαγή των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών και της ζωής οι κρατικοί μηχανισμοί παγκοσμίως προσπαθούν να τονίσουν τα πολιτισμικά αγαθά, που χαρακτηρίζουν την κάθε χώρα και τα χρησιμοποιούν ως μέσο προβολής. Αυτό έχει ως κύριο αποτέλεσμα να προβαίνουν και στη χρηματοδότηση αρχαιολογικών έργων. Τα διάφορα κράτη κατανοώντας τη σπουδαιότητα των αρχαιολογικών χώρων, γνωρίζοντας ότι οι αρχαιολογικοί χώροι είναι παγκόσμιο κτήμα, το οποίο μπορεί να τους αποφέρει και οικονομικά κέρδη, και λαμβάνοντας υπόψη την ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου να ανακαλύψει το παρελθόν του και την ιστορία του, προχωρούν τελικά στην προστασία, τη διαμόρφωση και την ανάδειξη αρχαιολογικών χώρων.

Οι θεατρικές παραστάσεις, επίσης, ήταν μοναδικά και μη επαναλαμβανόμενα γεγονότα με διεθνή απήχηση, αφού τις παρακολουθούσαν χιλιάδες άνθρωποι μέσα σε διάστημα λίγων ημερών. Θεωρητικά κάτι αντίστοιχο μπορεί να μη συμβαίνει σήμερα, αφού οι συνθήκες έχουν διαφοροποιηθεί. Ο κόσμος τον αιώνα που διανύουμε έχει διευρύνει τα σύνορά του, οι αποστάσεις έχουν αλλάξει και τα βασικά χαρακτηριστικά της κοινωνίας είναι η τάση παγκοσμιοποίησης και η άμεση ενημέρωση από το διαδίκτυο.

Ο σημερινός άνθρωπος έχει την ανάγκη και την περιέργεια να γνωρίσει νέα μέρη, τα οποία έχει μάθει από διάφορα μέσα ενημέρωσης, και να βιώσει νέες εμπειρίες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προσπαθεί να επισκεφτεί όσα περισσότερα μέρη μπορεί και να συμμετάσχει σε δρώμενα άλλων περιοχών, έστω και για μία μοναδική φορά. Συνεπώς, με την αύξηση του τουρισμού, οι αρχαιολογικοί χώροι και τα μνημεία μετατρέπονται σε μοναδικά γεγονότα που ο απλός άνθρωπος θέλει να ζήσει, ενώ ταυτόχρονα σε παγκόσμιο επίπεδο παρατηρείται καθημερινά η ολοένα αύξηση της επισκεψιμότητας των αρχαιολογικών χώρων.

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ του θεάτρου και των αρχαιολογικών χώρων είναι ο άψογος αρχιτεκτονικός σχεδιασμός και η χρήση εξελιγμένων βοηθητικών μέσων. Όπως στα θέατρα χρειάζεται μία ολοκληρωμένη μελέτη και σύγχρονες κατασκευές για τη δημιουργία τους, οι οποίες συντελούν στην καλύτερη διεξαγωγή των θεατρικών παραστάσεων και ο θεατής τελικά μένει ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τους αρχαιολογικούς χώρους. Για τη δημιουργία ενός σύγχρονού αρχαιολογικού χώρου αναγκαία είναι η συμβολή διαφόρων επιστημόνων για τις απαραίτητες μελέτες, οι οποίες χρειάζεται να γίνουν για την ανάδειξη των χώρων, και εξελιγμένα τεχνικά μέσα, ώστε να πραγματοποιηθούν οι αναγκαίες εργασίες, όπως η αναστήλωση των διαφόρων μελών των αρχιτεκτονημάτων. Επίσης, εξελιγμένα τεχνολογικά μέσα είναι αναγκαίο να υπάρχουν και στον ήδη αναδεικνυόμενο χώρο, όπως οπτικοακουστικό υλικό για την καλύτερη ενημέρωση και εξυπηρέτηση των επισκεπτών.

Τα αρχαία ελληνικά θέατρα είχαν το βασικό χαρακτηριστικό ότι ήταν ενταγμένα στο φυσικό περιβάλλοντα χώρο και ο χώρος της παράστασης και των θεατών φωτιζόταν εξίσου από το λαμπρό φως της ημέρας, ενώ δεν

παρεμβαλλόταν κάποιο χώρισμα στην ορχήστρα μεταξύ των συντελεστών της παράστασης και των θεατών. Σήμερα, επίσης, παρατηρείται το φαινόμενο πολλές παραστάσεις να γίνονται σε ανοικτούς υπαίθριους χώρους και αρκετά θεατρικά δρώμενα να πραγματοποιούνται στους δρόμους των πόλεων κάτω από το φυσικό φως του ήλιου. Ο θεατής έχει τη δυνατότητα σε αρκετές περιπτώσεις όχι απλώς να συμμετέχει, αποδοκιμάζοντας για παράδειγμα μία παράσταση, αλλά ακόμη και να συμβάλλει στην πλοκή του έργου, στο οποίο είναι θεατής. Αντίστοιχα κάτι ανάλογο παρατηρούμε και στους αρχαιολογικούς χώρους. Συνήθως τα μνημεία είναι ανοικτά για να τα επισκεφτεί κάποιος κατά τη διάρκεια της ημέρας που το φυσικό φως έχει τη δύναμη να τα φωτίσει. Ακόμη, οι αρχαιολογικοί χώροι αρκετά συχνά είναι ενταγμένοι στο φυσικό περιβάλλον και με τους διεθνείς χάρτες προστασίας και ανάδειξης όλα τα αρχαιολογικά έργα που πραγματοποιούνται πρέπει να είναι διακριτικά, να είναι ενταγμένα στον περιβάλλοντα χώρο και να μην αποσπούν την προσοχή του επισκέπτη από τον αρχαιολογικό χώρο. Τέλος, οι αρχαιολογικοί χώροι, τις περισσότερες φορές δεν έχουν διαχωριστικά ή διάφορα εμπόδια, με αποτέλεσμα ο επισκέπτης να έχει τη δυνατότητα να προσεγγίσει περισσότερο όποιο σημείο του κινεί το ενδιαφέρον, να μπορεί να παρατηρήσει καλύτερα και από κοντά τα μνημεία και αρκετά συχνά να του δίνεται η ευκαιρία, αν το επιτρέπουν οι συνθήκες, να έρθει σε άμεση επαφή ακόμη και με τα ίδια τα μνημεία. Με λίγα λόγια, ο αρχαιολογικός χώρος παρέχει τη δυνατότητα στον επισκέπτη να γίνει ένα με τον χώρο.

Τέλος, όλα τα θεατρικά έργα εκτυλίσσονται μπροστά από ένα σκηνικό, φυσικό ή τεχνητό. Στο αρχαίο θέατρο τα έργα εκτυλίσσονταν μπροστά από ένα ανάκτορο ή ένα ναό, ενώ σήμερα χρησιμοποιούνται και φυσικοί χώροι, ώστε να είναι τα έργα ακόμη πιο ρεαλιστικά. Επίσης, στο αρχαίο θέατρο το σκηνικό ήταν αφαιρετικό και αντίστοιχες προσπάθειες γίνονται και από το σύγχρονο θέατρο. Ο θεατής έτσι πρέπει να ενεργοποιήσει τη φαντασία του για να καταλάβει το μέρος στο οποίο διαδραματίζεται το έργο που παρακολουθεί. Αυτό τού προσέφερε και τού προσφέρει και σήμερα, την δυνατότητα να ξεφύγει από την πραγματικότητα, ενώ ταυτόχρονα του δημιουργεί ένα αίσθημα ελευθερίας. Άρα, το θέατρο έχει την δύναμη να κυριεύσει τον συναισθηματικό κόσμο όλων εκείνων που συμμετέχουν, ο καθένας με το δικό του τρόπο, στις θεατρικές παραστάσεις. Αντίστοιχα στους αρχαιολογικούς χώρους δεν επιτρέπεται η πλήρης αποκατάσταση των μνημείων, ώστε να έχουν ξανά την αρχική τους μορφή. Οι εργασίες που πραγματοποιούνται στο πλαίσιο της συντήρησης, προστασίας και αποκατάστασης είναι μόνο οι αναγκαίες. ώστε να δηλώνεται απλώς ο χώρος. Συνέπεια του παραπάνω είναι, λοιπόν, ο επισκέπτης να πρέπει και σε αυτήν την περίπτωση να ενεργοποιήσει τη φαντασία του, ώστε να μπορέσει να δώσει μία πλήρη μορφή του αρχαιολογικού χώρου. Αυτό θα τον βοηθήσει να μεταφερθεί πίσω στο χρόνο, να αποδράσει από την καθημερινότητα, να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα για την εποχή και συνειδητά πια να γίνει μέρος της ιστορίας.

Η μετατροπή του αρχαιολογικού χώρου σε θεατρικό χώρο. Πιθανά κοινά σημεία της γλώσσας του αρχαιολογικού έργου με τη γλώσσα του θεάτρου

Ένας αρχαιολογικός χώρος με τη διαμόρφωσή του γίνεται εύκολα προσβάσιμος από όλους και ενώ όλοι τον επισκέπτονται για να μάθουν την ιστορία του μνημείου, αναζητούν ταυτόχρονα την επαφή τους με την ιστορία όχι μόνο μέσω των γνώσεων, τις οποίες θα λάβουν και που κάθε αρχαιολογικός χώρος οφείλει να παρέχει με διάφορα έντυπα, αλλά και μέσω της «ιδιαίτερης ατμόσφαιρας» που δημιουργεί αυτός ο χώρος. Άρα, η διαμόρφωση του αρχαιολογικού χώρου αποτελεί δυνατό και μοναδικό πολιτιστικό σύμβολο, το οποίο είναι απαραίτητο να σχεδιάζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να διατηρείται η αυθεντική ατμόσφαιρα που έχει και να βιώνει ο επισκέπτης μία μοναδική εμπειρία.

Όταν αναφερόμαστε στον όρο «μοναδική εμπειρία» εννοούμε πως ο θεατής επιθυμεί να νιώσει το μυστήριο που προκαλεί ένας ιστορικός χώρος, τον οποίο αντιλαμβάνεται ως ένα ταξίδι στο χρόνο. Άλλωστε, η φαντασία είναι πιο ρομαντική και έχει παρατηρηθεί πως οι περισσότεροι επισκέπτες δε δείχνουν ιδιαίτερη προθυμία να λάβουν πληροφοριακό υλικό που αφορά την ιστορία του μνημείου[65].

Επίσης, πολύ συχνά ο θεατής αδυνατεί να νιώσει αυτή την ιδιαίτερη και αυθεντική ατμόσφαιρα του αρχαιολογικού χώρου, καθώς δεν είναι σπάνιο αρκετά μνημεία να περιβάλλονται είτε από σύγχρονες μεγαλουπόλεις, είτε η πρόσβαση σε αυτά να συνιστά την εμπειρία εξαιρετικά δυσάρεστη. Ακόμη και ο μεγάλος αριθμός των επισκεπτών μπορεί να θεωρηθεί εμπόδιο στο να νιώσει ο θεατής αυτό το μυστήριο του μνημείου που αναζητά[66]. Με άλλα λόγια, η αντιπαράθεση μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος μέσα στην πόλη είναι ένα δυνατό φαινόμενο που δυσχεραίνει την προσέγγιση των μνημείων[67].

Στο πλαίσιο της αναγκαιότητας και υπό το πρίσμα της σύγχρονης ιδεολογίας τη λύση έρχεται να προσφέρει η ανάπτυξη της διαχείρισης των αρχαιολογικών χώρων. Η ανάδειξη ενός αρχαιολογικού χώρου έχει τη δυνατότητα να μετατρέψει τα αρχαιολογικά ευρήματα σε μνημεία. Έχει τη δυνατότητα να μετατρέψει τα απλά θραύσματα σε αντικείμενα διανοητικής και αισθητικής απόλαυσης. Έχει τη δυνατότητα να κάνει τα μνημεία μέσα σε ένα αρχαιολογικό χώρο να νοηματοδοτήσουν τα υλικά κατάλοιπα του παρελθόντος. Με αυτήν την έννοια η ανάδειξη και η διαχείριση ενός αρχαιολογικού χώρου δομείται ως γλώσσα[68]. Μία γλώσσα που όπως και η θεατρική παράγει νοήματα και παρουσιάζει στοιχεία διαφόρων πολιτισμών, ενώ ταυτόχρονα αναδημιουργεί ένα μέρος του πολιτισμικού συστήματος.

Η ανθρώπινη γλώσσα, όπως και η θεατρική, χρησιμοποιεί ήχους ως μέσο επικοινωνίας. Η ανάδειξη, λοιπόν, χρησιμοποιεί τα δικά της ιδιαίτερα στοιχεία, τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά μέσα επικοινωνίας. Το λεξιλόγιο της ανάδειξης των αρχαιολογικών χώρων αποτελείται από τα υλικά μέσα που

[65] *Visitors Management*, 195.

[66] Στο ίδιο, 195.

[67] Για την συνύπαρξη των αρχαιοτήτων και της σύγχρονης πόλης βλ. Λάββας 2010, 220-225.

[68] Μαστραντώνης 2008, 73.

είναι τα μονοπάτια για την πρόσβαση στα μνημεία, οι αναστηλωτικές επεμβάσεις, οι συμπληρώσεις με νέο υλικό, οι συντηρήσεις, οι σημάνσεις, η αποκατάσταση της αναγνωσιμότητας με σεβασμό στην αυθεντικότητα των μνημείων και οτιδήποτε άλλο μπορεί να πραγματοποιηθεί σε έναν αρχαιολογικό χώρο[69.]

Άρα, η γλώσσα του αρχαιολογικού έργου στηρίζεται σε συγκεκριμένες αρχές, με αποτέλεσμα να έχει οριοθετημένο πλαίσιο και σαφώς φαίνεται να έχει στοιχεία που θυμίζουν την θεατρική γλώσσα. Η «τεχνοκρατική» προσέγγιση του αρχαιολογικού έργου, η οποία εξαντλείται στην εκτέλεση εργασιών για την εξυπηρέτηση του κοινού, όσο και η «αισθητική» αποκατάσταση ή οποιαδήποτε άλλη προσέγγιση φαίνεται τελικά, να μας επιτραπεί να ισχυριστούμε, πως δημιουργεί την αίσθηση της μετατροπής του αρχαιολογικού χώρου σε θεατρική σκηνή. Για αυτόν τον λόγο θα αντιπαραβάλλουμε τη γλώσσα του αρχαιολογικού έργου με τη γλώσσα της θεατρικής τέχνης.

Όπως αναφέρθηκε προηγούμενα, ο θεατρικός χώρος έχει διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε τελικά να εκλαμβάνεται ως δυνητικό ανθρώπινο περιβάλλον και δυνητικό πεδίο των ανθρώπινων πράξεων, αφού δημιουργείται για να εξυπηρετήσει ένα σκοπό. Με την διαμόρφωση των αρχαιολογικών χώρων συμβαίνει κάτι αντίστοιχο, αφού δημιουργούνται όλες οι προϋποθέσεις, ώστε να είναι ο χώρος κατάλληλος για να τον επισκεφτούν διάφορες ομάδες ανθρώπων (μαθητές, πολιτιστικοί σύλλογοι, οικογένειες, εκπαιδευτικοί, μελετητές και τουρίστες), οι οποίες έχουν τη δυνατότητα να τον χρησιμοποιήσουν για οποιοδήποτε σκοπό.

Ο χώρος στο θέατρο επίσης αντικαθρεφτίζει ιδέες και κοινωνικά δεδομένα. Κατά την επιλογή και τη διαμόρφωση ενός αρχαιολογικού χώρου σαφώς και συμβαίνει να επικρατεί μία παρόμοια κατάσταση. Η διαμόρφωση και τα έργα συντήρησης και ανάδειξης, για παράδειγμα του Παρθενώνα, δηλώνουν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση του ελληνικού κράτους, της ιδεολογίας και των νοημάτων που θέλει να εκφράσει στα υπόλοιπα κράτη. Η θέση ότι η δημοκρατία ξεκίνησε από την Αθήνα είναι μία σταθερή ιδέα που θέλει το ελληνικό κράτος να συντηρεί. Επίσης, σημαντική είναι και η επιλογή των χώρων που τελικά διαμορφώνονται, αφού θεωρείται ότι κάποιοι χώροι είναι αναγκαίο να γίνουν προσβάσιμοι περισσότερο από κάποιους άλλους και αυτή η επιλογή στηρίζεται σε οικονομικά, πολιτικά, κοινωνικά και σαφώς ιδεολογικά κριτήρια.

Η διαμόρφωση του θεατρικού χώρου και ειδικά η σχέση του χώρου με το θεατή, αποτελεί σημείο για την κοινωνική λειτουργικότητα του θεάτρου. Αντίστοιχα όσον αφορά τον αρχαιολογικό χώρο, όπως επισημάνθηκε, η διαμόρφωσή του σε προσβάσιμη περιοχή ικανοποιεί μία γενικότερη κοινωνική απαίτηση και ενισχύει ταυτόχρονα την κοινωνική του αξία.

Η αποκατάσταση ορισμένων μελών των αρχιτεκτονημάτων, αφού με τις διεθνείς συμβάσεις απαγορεύεται η ριζική αποκατάστασή τους, αναπαραγάγει στον αρχαιολογικό χώρο μία οπτική ένδειξη και όχι μία

[69] Μαστραντώνης 2008, 73.

πραγματικότητα μίας περασμένης εποχής[70]. Δημιουργείται ένας συμβολικός χαρακτήρας, μία διαφορετική ατμόσφαιρα και υλοποιείται μία ορισμένη κοσμοθεωρία. Αν δε συνέβαινε αυτό, τότε δε θα ταυτιζόταν με τη σκηνογραφία. Αντίθετα, όπως και στο θέατρο, παρατηρούμε πως, όταν διαμορφώνεται ένας αρχαιολογικός χώρος, δίνει πληροφορίες για την εποχή και επηρεάζει με συγκεκριμένο τρόπο τον επισκέπτη. Ως μάρτυρας μίας συγκεκριμένης εικόνας ο επισκέπτης προσλαμβάνει μόνο τα ιστορικά στοιχεία που του δίνει ο χώρος και εξάγει συμπεράσματα ανάλογα με τα ερεθίσματα που έχει δεχθεί.

Ακόμη, η τοποθέτηση πινακίδων ενημέρωσης, η δημιουργία χώρων συγκέντρωσης και διαμορφωμένων ειδικών διαδρομών για τους επισκέπτες, η κατασκευή εκδοτηρίων και μουσειακών χώρων, όπως επίσης και η τοποθέτηση διάφορων κατασκευών είναι πραγματικά σύγχρονα στοιχεία που πρέπει να διαθέτει ένας σύγχρονος προσβάσιμος αρχαιολογικός χώρος. Αντίστοιχα φαίνεται να λειτουργούν τα σκηνικά αντικείμενα , τα οποία σημαίνουν το πραγματικό, ανεξάρτητα από το βαθμό γνησιότητας και σχετίζονται, όπως και στα πρόσθετα στοιχεία που έχει ένας αρχαιολογικός χώρος, με τη χρήση και το χαρακτήρα του σκηνικού.

Τέλος, σημαντικός στην θεατρική γλώσσα είναι ο φωτισμός και αντίστοιχα και στους αρχαιολογικούς χώρους. Όταν τα μνημεία φωτίζονται κατά τη διάρκεια της νύχτας, όπως και τα σκηνογραφικά στοιχεία , αποκτούν νέα σημασία και διάσταση σε ένα ευρύτερο σκηνικό, που είναι το σκηνικό της πόλης, όταν η επίσκεψή μας σε αυτά δεν είναι σκόπιμη ή δεν είναι εφικτή.

Ο φωτισμός και η «θεατρικότητα» των αρχαιολογικών χώρων

Ο φυσικός και τεχνητός φωτισμός και ο σχεδιασμός του. (Βασικές έννοιες)

Το φυσικό φως υπήρξε μία από τις σημαντικότερες παραμέτρους του σχεδιασμού και της κατασκευής των κτηρίων στην ιστορία της αρχιτεκτονικής. Για αρκετούς αιώνες όλα τα κτήρια σχεδιάζονταν και κατασκευάζονταν κάτω από τη μία και μοναδική φωτεινή πηγή, η οποία ήταν ο ήλιος. Ο ήλιος εξαιτίας των καιρικών συνθηκών είχε διαρκώς ένα μεταβαλλόμενο χαρακτήρα με κύριο αποτέλεσμα να μην καθίσταται προβλέψιμος, με αποτέλεσμα να καθιστά τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό ένα δύσκολο εγχείρημα.

Ο σχεδιασμός του φωτισμού υπήρξε συνειδητή πράξη από την αρχή της ιστορίας του ανθρώπου. Σε όλη τη διάρκεια της αρχιτεκτονικής ιστορίας ο φωτισμός χρησιμοποιήθηκε με πάρα πολλούς τρόπους, ώστε να αναδείξει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κτισμάτων, να δημιουργήσει καλύτερες συνθήκες διαβίωσης, να πετύχει μυστήριο και να εντείνει τη θρησκευτικότητα, να ορίσει το χώρο και φυσικά να υποβάλει την κατάλληλη ατμόσφαιρα.

Παρατηρούμε ότι η κατασκευή των αρχιτεκτονημάτων στην αρχαιότητα πραγματοποιείτο με κύριο γνώμονα τον ήλιο. Διαπιστώνεται, δηλαδή, ότι στις επιλογές των μεγεθών, των σχημάτων, των υλικών και των χρωμάτων, πολύ σημαντικό ρόλο διαδραμάτιζε το φυσικό φως και ο ήλιος. Το φως δεν ερχόταν

[70] Στο Χάρτη της Βενετίας αναφέρεται ότι; *«οι προσθήκες δεν μπορούν να γίνουν ανεκτές παρά μόνο αν σέβονται όλα τα ενδιαφέροντα μέρη του κτηρίου, το παραδοσιακό του πλαίσιο, την ισορροπία της συνθέσεως του και τις σχέσεις του με τον περιβάλλοντα χώρο»*

να συμπληρώσει και να εφαρμοστεί στο ήδη δομημένο περιβάλλον, αλλά η δόμηση, σχεδόν τις περισσότερες φορές, αναπτυσσόταν με παράμετρο το φυσικό φως[71]. Αυτό άλλωστε μπορούμε να το συμπεράνουμε, αν αναλογιστούμε ότι οι αρχαίοι πληθυσμοί και οι πρώτες αστικοποιημένες περιοχές τοποθετούνται σε σημεία που οι καιρικές συνθήκες ήταν ικανοποιητικές, το φως της ημέρας ήταν άπλετο και συντελούσε στη θέρμανσή του[72].

Ο φωτισμός των κτηρίων αντίστοιχα καθορίζεται από το κλίμα, από το μέγεθος των ανοιγμάτων και τη χωροθέτηση των καθημερινών δραστηριοτήτων μέσα στο κτήριο[73]. Τα ανοίγματα ακόμη και σήμερα έχουν εξέχουσα θέση στη δομή ενός κτηρίου. Σε σημαντικό βαθμό η αρχιτεκτονική του παρελθόντος τείνει να επιτρέπει την είσοδο του φυσικού φωτισμού στα κτήρια, μόνο εκεί που είναι επιθυμητό. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τις έντονες διαφοροποιήσεις της στάθμης του φωτισμού μέσα στο κτήριο, ακόμη και μέσα στον ίδιο χώρο. Συνήθως η παρουσία ανοιγμάτων και των αντίστοιχων φωτεινών περιοχών επεσήμαινε τη σπουδαιότητα ή την ιερότητα κάποιου χώρου[74].

Μέχρι τη Βιομηχανική Επανάσταση ο φωτισμός ήταν φυσικός και συμπληρωματικά υπήρχαν τα κεριά και τα λυχνάρια, ενώ παράλληλα οι αρχιτέκτονες ήταν υποχρεωμένοι μέχρι τότε να σχεδιάζουν τα διάφορα κτήρια έχοντας υπόψη τις κλιματικές συνθήκες της περιοχής. Η Βιομηχανική Επανάσταση μαζί με τις υπόλοιπες αλλαγές ανέτρεψε τελείως και τα δεδομένα στον τομέα του φωτισμού. Μία από τις καινοτομίες της συγκεκριμένης περιόδου ήταν η εφεύρεση της λάμπας αερίου και στη συνέχεια του ηλεκτρικού λαμπτήρα πυρακτώσεως από τον T. Edison το 1879, τα οποία ελαχιστοποίησαν την εξάρτηση από το φυσικό φως[75].

Το τεχνητό φως σε αντίθεση με το φυσικό είναι απόλυτα ελεγχόμενο ως προς τη διάρκεια, αλλά και ως προς την ποσότητα. Θεωρητικά οι δυνατότητές του είναι άπειρες, καθώς επίσης και η ικανότητα των αρχιτεκτόνων να δημιουργήσουν μεγάλα αρχιτεκτονικά επιτεύγματα γίνεται απεριόριστη.

Οι σημερινές περιβαλλοντολογικές συνθήκες καθιστούν επιτακτική την ανάγκη για εξοικονόμηση της ενέργειας, για προστασία του περιβάλλοντος, για εξασφάλιση υγιεινού εσωκλίματος, για αύξηση της παραγωγικότητας, επιβάλλοντας έτσι τη χρήση του φυσικού φωτισμού στα κτήρια[76]. Η

---

[71] Κοντορήγας 2006, 4.

[72] Οι πρώτες οργανωμένες αστικοποιημένες περιοχές στην Ελλάδα κατά την εποχή του Χαλκού παρατηρούνται στα νησιά του Αιγαίου, δηλαδή σε περιοχές με άπλετο ηλιόφως σε όλες τις εποχές του χρόνου.

[73] Όλα τα ανάκτορα και το ελληνικό μέγαρο κατά την προϊστορική εποχή διέθεταν χώρους που συντελούσε στην διάχυση του φωτός μέσα στις οικίες. Βλ. την περιγραφή της διάταξης των χώρων στο Μπούρας 1999, 111-126.

[74] Κοντορήγας 2006, 5. Αναφέρει ως παραδείγματα την θέση των αγαλμάτων μέσα στους αρχαίους ναούς και την θέση της Αγ. Τράπεζας στους χριστιανικούς ναούς

[75] Περισσότερα στοιχεία για το ηλεκτρικό ρεύμα και τις επιπτώσεις του στις σύγχρονες κοινωνίες βλ. Degani *et al* 2013. 193-201.

[76] Το φυσικό φως έχει τη δυνατότητα να προσκρούει πάνω στις διάφορες επιφάνειες ενός

αρχιτεκτονική των τελευταίων δεκαετιών παγκοσμίως χαρακτηρίζεται από μεγάλα έργα, στα οποία η ένταξη του φυσικού φωτισμού αποτελεί κυρίαρχη παράμετρο, ενώ η εφαρμογή νέων τεχνικών επιτρέπει την αποτελεσματική χρήση και τον έλεγχο του φυσικού φωτισμού με εξαιρετικά αισθητικά και λειτουργικά αποτελέσματα.

Η αυξανόμενη αναγνώριση της σημασίας του έργου των μελετητών φωτισμού, οι οποίοι με την εμπειρία και τη γνώση τους αναβάθμισαν τον εσωτερικό και εξωτερικό χώρο, οι ραγδαίες εξελίξεις στην τεχνολογία του αρχιτεκτονικού φωτισμού σε συνδυασμό με τις εξελίξεις στην τεχνολογία των ηλεκτρονικών συστημάτων, η σημασία των μαζικών μέσων ενημέρωσης και ψυχαγωγίας στη διαμόρφωση του σύγχρονου τρόπου ζωής στις μεγαλουπόλεις και στη διαμόρφωση των νέων αισθητικών τάσεων, οδήγησαν στην αναβάθμιση της ποιότητας ζωής και της αισθητικής του ευρύτερου αστικού περιβάλλοντος, στην ενίσχυση του αισθήματος ασφάλειας και στην ανάδειξη μνημείων και κτηρίων.

Ο φωτισμός γενικά, φυσικός ή τεχνητός, αποδεικνύεται ότι έχει την δύναμη να δημιουργήσει ένα δυναμικό πολύχρωμο και ζωντανό αστικό τοπίο, το οποίο θα ανταποκρίνεται αποτελεσματικά στις νέες αισθητικές, κοινωνικές και λειτουργικές ανάγκες των ανθρώπων. Η μελέτη και ο σχεδιασμός του φωτισμού σε εσωτερικούς (κέντρα σίτισης και ψυχαγωγίας, κατοικίες, εκθεσιακοί χώροι) και εξωτερικούς χώρους (πλατείες, σιντριβάνια, υπαίθριοι αστικοί χώροι, πάρκα, κήποι, ιστορικά κτήρια και αρχαιολογικοί χώροι) αποδεικνύεται δύσκολο εγχείρημα.

Πρωταρχικός στόχος κάθε μελέτης φωτισμού και του σχεδιασμού των συστημάτων που την υποστηρίζουν, είναι η πλήρης ικανοποίηση τόσο των γενικών όσο και των ειδικών αναγκών σε φωτισμό, με την ταυτόχρονη ελαχιστοποίηση της ενέργειας που καταναλώνεται. Ο σχεδιασμός του φωτισμού είναι κάτι περισσότερο από την απλή επιλογή των φωτιστικών και βασικός στόχος είναι η σύνθεση της φωτεινότητας και του χρώματος στο συνολικό οπτικό πεδίο του παρατηρητή.

Η ποιότητα ενός σχεδιασμού φωτισμού καθορίζεται από πολλές μεταβλητές και αξιολογείται ως προς την εκπλήρωση πολλαπλών στόχων. Ο κατάλληλα σχεδιασμένος φωτισμός εκτός από τις λειτουργικές και διακοσμητικές δυνατότητες που έχει, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως επιτυχημένος και κατάλληλος, αν λειτουργήσει αρμονικά και αναδείξει τα ιδιαίτερα στοιχεία του χώρου. Επίσης, είναι σημαντικό να προσθέσει χρώμα, ταυτότητα και χαρακτήρα και να προσφέρει ευελιξία και εναλλαγές ατμόσφαιρας. Ακόμη, να αξιοποιήσει τις νέες τεχνολογίες και φυσικά να καταφέρει να δημιουργήσει την κατάλληλη ατμόσφαιρα ανάλογα με το χώρο και τον τύπο των δραστηριοτήτων, οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε αυτόν[77].

Αντίθετα, ο πρόχειρος σχεδιασμένος φωτισμός είναι ομοιόμορφος και στατικός, σπαταλά ενέργεια, προκαλεί φωτορύπανση και αλλοιώνει με

κτηρίου και με αυτόν τον τρόπο η χρήση της ενέργειας για τεχνητό φως μειώνεται. Επομένως, χρειάζεται έξυπνη χρήση του φυσικού φωτός στην αρχιτεκτονική.

[77] Κοντορήγας 2006, 16-17.

λανθασμένο τρόπο την αισθητική της αρχιτεκτονικής κληρονομιάς και των ιστορικών μνημείων. Φυσικά πρέπει να τονιστεί ότι, όπως και στις άλλες τέχνες, αν είμαστε σε θέση να ονομάσουμε την ενασχόληση του φωτισμού τέχνη, τότε η κριτική για σωστό ή πρόχειρο σχεδιασμένο φωτισμό δεν έχει φτάσει ακόμη στο στάδιο της αντικειμενικότητας.

Τα τελευταία χρόνια μία νέα ειδικότητα, αυτή του μελετητή αρχιτεκτονικού φωτισμού, έχει εμφανιστεί και συμβάλλει στη μελέτη και στην κατασκευή διάφορων έργων. Ο μελετητής φωτισμού επιστρατεύει τις γνώσεις και τη φαντασία του, ώστε να καταφέρει να φωτίσει σωστά ένα χώρο και γι' αυτό είναι αναγκαίο να παρευρίσκεται στη δημιουργία ενός κατασκευαστικού έργου εξ αρχής. Κύριο μέλημά του είναι η αρμονική ενσωμάτωση του φωτισμού στην αρχιτεκτονική του έργου, η ανάδειξη του ιδιαίτερου χαρακτήρα του χώρου και η δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας για τους χρήστες του χώρου με κύριο στόχο τη μέγιστη ικανοποίηση όλων των πιθανών αναγκών, που υπάρχει πιθανότητα να έχουν.

Ο φωτισμός των μνημείων και των αρχαιολογικών χώρων

Το θέμα του φωτισμού των μνημείων και των ανοικτών αρχαιολογικών χώρων μπορεί να θεωρηθεί ακόμη πιο δύσκολο, γιατί κατά κύριο λόγο αναφέρεται σε αισθητικά ζητήματα. Έτσι, ο κλάδος του φωτισμού, ο οποίος ασχολείται με τα μνημεία, αποκτά συνεχώς μεγαλύτερη σημασία και τείνει να γίνει αυτοδύναμος από την εποχή που αυξήθηκαν τα αρχαιολογικά έργα και η ανάδειξή τους. Ο φωτισμός των μνημείων χωρίζεται σε τρείς κατηγορίες: α) τον εσωτερικό, β) της πρόσοψης και γ) του ευρύτερου περιβάλλοντος[78].

Όπως αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα αρχιτεκτονήματα σχεδιάζονταν με τέτοιο τρόπο, ώστε να προβλέπουν ακριβώς τα σημεία και τους χώρους που θα είχαν φως. Συνεπώς, απαραίτητο σε μία μελέτη φωτισμού είναι να σεβαστεί αύτη την επιθυμία που είχαν κάποτε για το μνημείο οι σχεδιαστές του και να δημιουργήσει συνθήκες που, κατά το δυνατό, δε θα αλλοιώνουν τον αρχικό σχεδιασμό. Επίσης, επιβάλλεται να ληφθεί μέριμνα, ώστε τα φωτιστικά σώματα που θα χρησιμοποιηθούν να βοηθούν στην καλύτερη θέαση του μνημείου από τον επισκέπτη, ο οποίος παρατηρείται ότι αρκετές φορές εξαιτίας του αρκετού φωτός, δεν είναι σε θέση να διακρίνει το εσωτερικό του μνημείου[79]. Σημαντικό εξίσου είναι τα διάφορα φωτιστικά σώματα να είναι τοποθετημένα, όπως και ολόκληρος ο εξοπλισμός, σε σημεία που να μην είναι αντιληπτά, όσο είναι δυνατό, από τους επισκέπτες, ώστε να μην αποσπάται η προσοχή τους, όπως επίσης να είναι τοποθετημένα σε σημεία που θα αποτρέπουν ανεπιθύμητες χημικές δράσεις, οι οποίες θα προσβάλλουν τα χρώματα των έργων τέχνης και θα προκαλέσουν τοπική υπερθέρμανση, με αποτέλεσμα να υπάρξουν ανεπιθύμητες ενέργειες στο μνημείο.

Κύριος στόχος κάθε φωτισμού εξωτερικών αρχαιολογικών χώρων είναι η ανάδειξη του συνόλου και η βελτίωση της εμφάνισης, όπως επίσης η

[78] Μπούρας 1982, 126.
[79] Μπούρας 1982, 126.

δημιουργία ενός περιβάλλοντος που θα προσφέρει στους χρήστες του χώρου ευκαιρίες για μία ευχάριστη παραμονή και άριστη ορατότητα, ενώ θα εξασφαλίζεται ο εύκολος προσανατολισμός στον αρχαιολογικό χώρο.

Στον εξωτερικό φωτισμό πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι τα αποτελέσματα που θα έχει μία μελέτη φωτισμού είναι αναγκαίο να είναι διαφορετικά από τα αποτελέσματα που έχει η χρήση του φυσικού φωτός. Δηλαδή κατά τη διάρκεια της ημέρας ένα κτήριο και κατά συνέπεια και ένας αρχαιολογικός χώρος φωτίζονται και προβάλλονται από το φυσικό φως και αναδεικνύονται με την εναλλαγή του φωτός και της σκιάς. Αυτό δεν είναι επιθυμητό σε μία μελέτη φωτισμού. Ο νυχτερινός φωτισμός βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην επιλογή συγκεκριμένων στοιχείων, των οποίων επιζητείται η ανάδειξη. Η επιλογή των στοιχείων που θα φωτιστούν είναι εξίσου σημαντική, όχι μόνο επειδή για τη δημιουργία οπτικού ενδιαφέροντος χρειάζονται το φως, η σκιά και οι ενδιάμεσοι τόνοι, αλλά επειδή χρειάζονται και οι κατάλληλες κατευθύνσεις από τους αρχαιολόγους και τους αρχιτέκτονες[80].

Ένα πρώτο στοιχείο για τον φωτισμό ενός χώρου είναι τα σημεία θέασης. Η επιθεώρηση του χώρου κατά τη διάρκεια της ημέρας θα επιτρέψει τον προσδιορισμό των κύριων σημείων της θέασης που συνήθως είναι τα σημεία που κάνουν το χώρο πιο ελκυστικό. Ένας επιτυχημένος σχεδιασμός φωτισμού, βέβαια, θα ήταν απαραίτητο να δίνει την ίδια βαρύτητα σε κάθε σημείο θέασης του χώρου και αυτό γιατί ο επισκέπτης του χώρου σπανίως είναι στατικός και τις περισσότερες φορές κινείται μέσα στον αρχαιολογικό χώρο ελεύθερα.

Από τη στιγμή που έχουν επιλεγεί τα σημεία θέασης, το επόμενο βήμα είναι η επιλογή της θέσης των φωτιστικών μέσων, που και σε αυτήν την περίπτωση πρέπει να βοηθάει, ώστε να μη γίνεται αντιληπτή από τον επισκέπτη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το σχήμα, το χρώμα και οι φυσικές διαστάσεις των φωτιστικών μέσων να συμφωνούν με την αρχιτεκτονική του χώρου και να μην αλλοιώνουν την ημερήσια εικόνα του μνημείου. Η μέγιστη ενσωμάτωση του εξοπλισμού στον χώρο αποτελεί βασικό στόχο, αφού το ζητούμενο μίας μελέτης φωτισμού για την ανάδειξη είναι να φαίνονται τα αποτελέσματα του φωτισμού και όχι οι φωτεινές πηγές.

Τέλος, σημαντική αξία έχει η σχέση του αρχαιολογικού χώρου με τον περιβάλλοντα χώρο και τον φωτισμό του. Όταν ο περιβάλλοντας χώρος είναι σκοτεινός, τότε η ποσότητα φωτός του μνημείου δεν είναι αναγκαίο να είναι μεγάλη[81] για την ανάδειξή του και τη γενικότερη ανάδειξη του περιβάλλοντος χώρου.

Η συμβολή του φωτισμού στη «θεατρικότητα» των αρχαιολογικών χώρων

Η πόλη τη νύχτα με τον φωτισμό, ενώ δεν είναι κάτι διαφορετικό, σχηματίζει μία άλλη εικόνα, αναπτύσσει άλλου είδους σχέσεις και έχει τα δικά της κοινωνικά δρώμενα, ενώ ταυτόχρονα ο χρόνος έχει άλλη διάρκεια. Αποκτά με άλλα λόγια μία νέα μορφή, έναν νέο και διαφορετικό ρόλο από αυτόν που έχει

---

[80] Κοντορήγας 2006, 93.

[81] Σημαντικός βέβαια είναι και ο χώρος που καταλαμβάνει η αρχαιολογική θέση.

την ημέρα.

Ο τεχνητός αστικός φωτισμός από τη μεριά του συνεισφέρει ενεργά στη «μεταμόρφωση» της πόλης τη νύχτα. Ο φωτισμός έχει πολλαπλές δυνατότητες, αφού αναδεικνύει την αρχιτεκτονική επιλεγμένων κτηρίων ή και περιοχών ολόκληρων. Ενισχύει το αίσθημα της ασφάλειας των κατοίκων, συντελεί ώστε να δοθεί ένα διαφορετικό χρώμα, μία νέα ταυτότητα και ένας καινούριος χαρακτήρας σε ένα κτήριο, μία περιοχή ή σε μία ολόκληρη πόλη. Επίσης, ο φωτισμός, όπως αναφέραμε, μειώνει ή προσπαθεί να μειώσει τις παραβατικές τάσεις και συντελεί στον προσανατολισμό των επισκεπτών και των κατοίκων μίας περιοχής. Τέλος, δίνει ζωντάνια σε μονότονες και υποβαθμισμένες πόλεις, ενώ αποδεικνύεται ότι συνεισφέρει στην υγεία, στην παραγωγικότητα και στην οικονομία, αφού μόνο έτσι μία περιοχή γίνεται τη νύχτα επισκέψιμη[82].

Κατά τη διάρκεια της νύχτας, λοιπόν, ο επισκέπτης, ο οποίος έχει την ανάγκη, για οποιοδήποτε λόγο, να πραγματοποιήσει έναν περίπατο, συναντάει μέσα στην πόλη και αρχαιολογικούς χώρους, οι οποίοι είναι φωτισμένοι. Σε αυτήν την περίπτωση το ζητούμενο του επισκέπτη δεν είναι η γνώση της ιστορίας αλλά η απλή νυχτερινή ξενάγηση. Ο φωτισμός των μνημείων, ο οποίος συνήθως είναι διαφορετικός από τον υπόλοιπο φωτισμό του αστικού σκηνικού, όπως στο θέατρο δηλώνει τον τόπο της δράσης και δημιουργεί μία ατμόσφαιρα και σε αυτήν την περίπτωση προκαλεί κατά τη διάρκεια του νυχτερινού περιπάτου ένα έντονο ενδιαφέρον, το οποίο εντείνεται περισσότερο από τη δύναμη που ασκούν τα ίδια τα μνημεία[83].

Όπως αναφέραμε, διακριτικές ιδιότητες του φωτός είναι η ένταση, το χρώμα, η διάχυση και η κίνηση. Στη σκηνή μπορεί να σημαίνει πολλά και να δηλώνει σημασίες που δεν υπάρχουν αντικαθιστώντας ακόμη και τα ίδια τα σκηνικά. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με το φωτισμό στα μνημεία. Ο φωτισμός, επειδή επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα σημεία, έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργεί μία σαφή εικόνα και να αντικαθιστά τη μορφή που έχει ο αρχαιολογικός χώρος την ημέρα.

Στη θεατρική τέχνη, επίσης, ο φωτισμός μπορεί να προσδώσει πρόσθετες σημασίες και η πρακτική του σημασία είναι να αναδείξει το χώρο[84]. Παρατηρούμε ότι το τεχνητό φως κατά τη διάρκεια της νύχτας σε έναν αρχαιολογικό χώρο βοηθάει σημαντικά όχι μόνο στον προσδιορισμό της ταυτότητας του χώρου αλλά έχει και την υποχρέωση να του χαρίσει στοιχεία τα οποία δεν είναι ευδιάκριτα την ημέρα. Ο φωτισμός των μνημείων καθορίζει τη σημασία του χώρου τη νύχτα, αφού τονίζει συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά μέλη και συγκεκριμένα μέρη μέσα στο χώρο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο επισκέπτης να αντιλαμβάνεται πράγματα που δε θα αντιλαμβανόταν κάτω από άλλες συνθήκες.

---

[82] Κοντορήγας 2006, 92.

83 Πρέπει σε αυτό το σημείο να τονιστεί πως ο φωτισμός των αρχαιολογικών χώρων, αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου φωτισμού (του φωτισμού του αστικού χώρου) και αναδεικνύει σημεία τα οποία ένας κάτοικος διασχίζει συχνά και αρκετές φορές τυχαία.

[84] Τα μοντέρνα σκηνικά δημιουργούνται από φως, χρώματα και σχήματα και αντικαθιστούν τα παλαιότερα ρεαλιστικά σκηνικά.

Αποδεικνύεται, έτσι, ότι ο ρόλος του φωτισμού είναι εκτός από μέρος της σημειωτικής του αρχαιολογικού έργου, αφού βοηθάει στην ανάδειξή του, και παράγοντας για τη διέγερση της φαντασίας των επισκεπτών[85]. Οι οποίοι στην πραγματικότητα, αφού καλύψουν την πρωταρχική τους τυχόν ανάγκη για γνώση, έχουν την επιθυμία να σταθούν κοντά στο χώρο και να συνδέσουν τη δική τους «ιστορία» με εκείνη που διαδραματίστηκε αιώνες πριν, χωρίς να είναι σε θέση, τις περισσότερες φορές, να τη γνωρίζουν.

Επίσης, στην εμπειρία που αποκτά κάποιος με την επίσκεψη του σε έναν αρχαιολογικό χώρο, σχεδόν πάντα, σημαντικό ρόλο διαδραματίζουν και οι καιρικές συνθήκες, οι οποίες είναι εξίσου σημαντικές με το φωτισμό. Ο καιρός, ακόμη περισσότερο τη νύχτα, σε συνδυασμό με το φωτισμό έχουν τη δύναμη να δημιουργήσουν διαφορετικά συναισθήματα και να συμβάλουν σημαντικά σε αυτήν την εναλλαγή των διαθέσεών που καθιστούν την επίσκεψη συμμετοχή σε μία θεατρική παράσταση. Κατά συνέπεια, ο αρχαιολογικός χώρος μετατρέπεται σε σκηνικό που τελικά δημιουργεί όχι η αρχαιολογική γλώσσα αλλά η ατομική μας – προσωπική μας φαντασία. Αναμειγνύονται προσωπικά μας βιώματα με τα τεχνητά στοιχεία ενός αρχαιολογικού χώρου, ενώ το μνημείο, με τη σειρά του, αποσυνδέεται από τη γνώση των εκάστοτε ιστορικών συνθηκών που το δημιούργησαν, και ο φωτισμός μετατρέπεται σε «θεατρικό σκηνικό» του προσωπικού μας παρόντος και της προσωπικής μας ιστορίας.

Συμπεράσματα

Το ζητούμενο της συγκεκριμένης μελέτης ήταν αρχικά να ορίσει τις έννοιες του αρχαιολογικού χώρου και του θεάτρου, να αναλύσει τους τρόπους επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται, να επιχειρήσει συσχετισμούς και αν μπορέσει να ταυτίσει αυτές τις έννοιες, δίνοντας βάση σε ένα πολύ βασικό κοινό χαρακτηριστικό τον φωτισμό τους.

Ο αρχαιολογικός χώρος μέσα στους αιώνες κατάφερε να εξελιχθεί και να αποκτήσει σύγχρονα νοήματα, να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις που έχουν δημιουργηθεί για γνώση του παρελθόντος. Η ανάδειξη και η διαχείριση των μνημείων βοήθησε οι αρχαιολογικοί χώροι να γίνουν προσιτοί σε όλους, πιο ευχάριστοι και να είναι πιο εύκολο να μελετηθούν. Η μετατροπή των αρχαίων μνημείων σε ελεύθερα προσβάσιμους χώρους είχε ως αποτέλεσμα την επαφή του επισκέπτη με την ιστορία του και κατ' επέκταση την ευκαιρία να ξεφύγει από τη σκληρή πραγματικότητα και να μεταφερθεί σε έναν άλλο κόσμο με τη φαντασία του. Αυτό συμβαίνει, επειδή οι αρχαιολογικοί χώροι δεν είναι σήμερα ένας αφιλόξενος χώρος, αλλά αντίθετα όλα τα έργα που πραγματοποιούνται μέσα σε αυτόν γίνονται με κύριο γνώμονα τον άνθρωπο και τις ανάγκες του.

---

[85] Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ελεύθερη είσοδος στους αρχαιολογικούς χώρους τις ημέρες που έχει πανσέληνο κατά τους θερινούς μήνες. Με αυτό το παράδειγμα υποδεικνύεται η επιρροή που ασκείται στους επισκέπτες από τα φωτισμένα μνημεία, έστω και με το φυσικό φως που εκπέμπει το φεγγάρι.

Μέσα στο πλαίσιο αυτών των έργων προβλέπεται και ο φωτισμός των μνημείων που διαμορφώνει στον αρχαιολογικό χώρο μία εικόνα που ποτέ άλλοτε δε θα είχαμε φανταστεί. Μία εικόνα που προσλαμβάνεται διαφορετικά από τον κάθε επισκέπτη ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες, τις εμπειρίες και τα ερεθίσματά του. Συνεπώς, ο φωτισμένος αρχαιολογικός χώρος μέσα στην πόλη παίρνει τη μορφή που του δίνει ο κάθε επισκέπτης και έτσι ο χώρος μεταμορφώνεται σε ένα ενιαίο έργο τέχνης που μεταφράζεται ανάλογα με το θεατή που έχει μπροστά του.

Ο θεατής, όμως, στον αρχαιολογικό χώρο έχει το δικαίωμα όχι απλώς να τον παρατηρήσει αλλά και να τον περιηγηθεί. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αισθανθεί το χώρο, να κινηθεί μέσα σε αυτόν, να του δημιουργηθούν απορίες, να εκφράσει ενστάσεις, να θυμώσει, να απορήσει και ενδεχομένως να καθαρθεί. Έτσι, ο αρχαιολογικός χώρος μετατρέπεται μέσα στη συνείδηση μας ως μία θεατρική σκηνή έτοιμη να μας δεχτεί και να μας αφήσει να διαδραματίσουμε και εμείς έναν ρόλο μέσα στο θεατρικό έργο που ονομάζεται ιστορικό παρελθόν. Ένα παρελθόν που κάτω από άλλες συνθήκες θα μας ήταν εντελώς άγνωστο.

Δημιουργείται, λοιπόν, μία κατάσταση πολυεπίπεδη. Το πρώτο επίπεδο είναι η πόλη τη νύχτα που έχει ένα δικό της διαμορφωμένο σκηνικό και είναι διαφορετικό από το σκηνικό της ημέρας. Εν συνεχεία, στο δεύτερο επίπεδο βρίσκεται ο άνθρωπος που εξαιτίας της νύχτας έχει αποκτήσει έναν νέο ρόλο και που σε αυτό συντελεί και ο νυχτερινός φωτισμός. Τέλος, υπάρχει ένα τρίτο επίπεδο στο οποίο τοποθετείται ο αρχαιολογικός χώρος, ο οποίος με τις σύγχρονες διαμορφώσεις λαμβάνει μία νέα μορφή και δημιουργεί την εντύπωση στον επισκέπτη του, ότι βρίσκεται μέσα σε μία θεατρική σκηνή.

Βιβλιογραφία

Brockett, O.G., and F.J. Hildy 2003. *History of the Theatre*, Boston: Allyn and Bacon.

Degani, M., Garwood, A., Love, T., Rupp, S., Winther, T. 2013. Electrification and Transformation, in *Cultures of Energy*, edited by Strauss, S., Rupp, S., Love, T.F. (193-201), Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.

Haddad N. και Akasheh T., "Assessment of the Relations between Ancient Theatres, Landscape and Society" Second International Conference on Science & Technology in Archaeology & Conservation, 7-12 December 2003, Jordan, actas, Fundación El Legado Andalusì, pp. 243-256.

Καλογερόπουλος Κ. 2010. *Πόλις – Θέατρο*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις μαθήματος εαρινού εξαμήνου, Δ.Π.Μ.Σ. Διαχείριση Μνημείων.

Κοντορήγας, Θ.Α. 2006. *Φωτισμός και Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Τεχνικό περιοδικό κτήριο Α' Αθήνα.

Λάββας, Γ.Π. 2010. *Ζητήματα Πολιτιστικής Διαχείρισης* Αθήνα: Μέλισσα.

Λαμπρινουδάκης, Β. 2006. Προσπάθεια προσέγγισης της έννοιας της Ολοκληρωμένης προστασίας των μνημείων στο *Αξιοποίηση και Ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς Σεμινάριο στο πλαίσιο της Ελληνικής προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα – Δελφοί 17 – 19 Μαρτίου 2003*, Αθήνα: Εκδόσεις Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων.

Μαλλούχου-Tufano, Φ. *Προστασία και Διαχείριση Μνημείων – Ιστορικές και Θεωρητικές Προσεγγίσεις από την Αρχαιότητα ως τις μέρες μας*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μαστραντώνης Π.Α. 2008. *Διαχείριση Αρχαιολογικών Έργων, θεωρητικό πλαίσιο και ανάπτυξη εξειδικευμένων εργαλείων*, Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου–Α. Καρδαμίτσας.

Μπολέτης, Κ., Πιτένης, Μ. 1999. "Όψις και Σκεύη: Σκηνικά, Μηχανισμοί και Κοστούμια στο Αρχαίο Θέατρο". Εφημ. Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, *Επτά Ημέρες*, 25 Ιουλίου, 22-25.

Μπολέτης, Κ. 2009. "Εισαγωγή στον Αρχαίο Θεατρικό Χώρο: Εξέλιξη, Χαρακτήρας, Εξάπλωση". Στο *Διάζωμα: Κίνηση Πολιτών για την Ανάδειξη των Αρχαίων Θεάτρων*, επιμ. Χ.Γ. Λάζος, 27-35. Αθήνα: Διάζωμα.

Μπούρας, Χ. 1982. Σημειώσεις του Μαθήματος Αποκαταστάσεις των Μνημείων Ι (κεφάλαιο Ι έως Χ), Αθήνα.

Μπούρας, Χ. Θ. 1999. Μαθήματα της Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, τόμ. Α', Αθήνα: Συμμετρία.

Νάκου, Ε., *Μουσεία: Εμείς, τα Πράγματα και ο Πολιτισμός από τη σκοπιά της Θεωρίας του Υλικού Πολιτισμού, της Μουσειολογίας και της Μουσειοπαιδαγωγικής*, Αθήνα: Νήσος,

Πορτελάνος, Α. 1999. "Δημιουργία μίας Αθάνατης Μορφής: Η Αρχιτεκτονική του Αρχαίου Ελληνικού Θεάτρου". Εφημ. Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, *Επτά Ημέρες*, 25 Ιουλίου, 7-10.

Πούχνερ, Β. *Σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα: Εκδόσεις Παϊρίδη.

Ραμού Χαψιάδη, Α. 1982. *Από τη Φυλετική Κοινωνία στην Πολιτική. Πολιτειακή Εξέλιξη της Αθήνας* (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις), Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα.

Robertson, D.S. 1943. *Greek and Roman Architecture*. 2η έκδ. Cambridge: Cambridge University Press

Σένετ, Ρ. 1999. *Η τυραννία της οικειότητας: Ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος στο Δυτικό Πολιτισμό*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη,

Φυρνώ-Τζόρνταν, Ρ. 1981. *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα: Υποδομή.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG